

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

*LAS GEÓRGICAS* DE VIRGILIO EN LA  
LITERATURA ESPAÑOLA



Tesis doctoral realizada por Dña. Elena Herreros Tabernero  
y dirigida por el Dr. D. Vicente Cristóbal López

Madrid 1998



Esta tesis se enmarca en el proyecto de investigación PS94-0021 *Virgilio en España (pervivencia de la obra virgiliana en la literatura española)*, a cuyos miembros la autora desea dar las gracias por sus innumerables aportaciones y valiosas sugerencias. También agradezco sinceramente la confianza que la Universidad Complutense depositó en mí al concederme una beca predoctoral de formación del profesorado universitario y a la Fundación Caja de Madrid por la beca concedida para la conclusión de este trabajo; ello hizo posible obviar problemas de otra índole para dedicarme con mayor esfuerzo y disponibilidad de tiempo a la investigación. Por supuesto, a mi director y maestro, D. Vicente Cristóbal López, por su siempre cordial dirección, su atenta ayuda y las incesantes revisiones de este trabajo –tanto las que realizó él como las que me “obligó” a hacer a mí y que ahora tanto agradezco–. También debo dar las gracias a mi familia, amigos y compañeros; en fin, a todos aquellos que con paciencia y hacienda contribuyeron al logro final.

But chiefly dear for his gift to understand  
Earth's intricate, ordered heart, and for a vision  
That saw beyond an imperial day the hand  
Of man no longer armed against his fellow  
But all for wine and cattle, fruit and fallow  
Subduing with love's positive force the land.

C. Day Lewis, *The Georgics Dedicatory Stanzas* (1940)



# I

## INTRODUCCIÓN

La fortuna de Virgilio en España ha merecido durante los últimos cien años una serie de estudios o repertorios bibliográficos de indudable interés. Hay que recordar entre ellos, los de M. Menéndez y Pelayo –la *Bibliografía Hispano-latina clásica* y la *Biblioteca de traductores españoles*–, los de M. A. Caro, R. Menéndez Pidal, E. Varón Vallejo, A. Rey y A. García Solalinde, M. Dolç, G. Highet, J. de Echave Sustaeta, J. L. Moralejo, A. Blecua, J. L. Vidal, J. A. Izquierdo y V. Cristóbal<sup>1</sup> –otros de carácter más particular serán mencionados a lo largo de esta investigación–. Pero no existe todavía,

---

<sup>1</sup> M. A. Caro, “Virgilio en España”, en *Repertorio Colombiano*, t. 3, Bogotá 1879, pp. 35-58, 150-154, 193-209, 276-294; R. Menéndez Pidal y E. Varón Vallejo, *Historia Troyana en prosa y en verso*, Madrid 1934; A. Rey y A. García Solalinde, *Ensayo de una bibliografía de las leyendas troyanas en la literatura española*, Blomington 1942, M. Dolç, *Virgilio y nosotros*, Valencia 1958 y del mismo, “presencia de Virgilio en España” en *Présence de Vergile. Actes du Colloque des 9, 11 et 15 Décembre 1976, Paris-Tours*, París 1978, pp. 541-557; G. Highet, *La tradición clásica*, 2 vols., trad. de A. Alatorre, México 1954 (= Oxford 1949); J. de Echave-Sustaeta, *Virgilio y nosotros. El libro de Troya*, Barcelona 1964; A. Blecua, “Virgilio en España en los siglos XVI y XVII”, en *Actes del VI<sup>e</sup> Simposi de la SEEC*, Barcelona 1983, pp. 61-77; J. L. Moralejo, “Sobre Virgilio en el alto medioevo hispano”, en *Actes del VI<sup>e</sup> Simposi de la SEEC*, Barcelona 1983, pp. 31-51; J. L. Vidal “Pervivencia de las *Bucólicas* y *Geórgicas*”, en *Virgilio. Bucólicas. Geórgicas. Apéndice Virgiliano*, Madrid 1990; J. A. Izquierdo Izquierdo, *Diego López o el virgilianismo español en la escuela del Brocense*, Cáceres 1989; V. Cristóbal, “Introducción” a su edición y traducción de las *Bucólicas*, Madrid 1996, especialmente las pp. 44-51, aparte de las reminiscencias múltiples reseñadas en las notas a la traducción; del mismo, “Introducción” a la traducción de la *Eneida* realizada por J. de Echave-Sustaeta, Madrid 1992, pp. 92-129; y *Virgilio y la temática bucólica de tradición clásica*, Madrid 1980, además de otros artículos citados en las páginas de esta investigación y en la bibliografía final.

## Introducción

sin embargo, un estudio de conjunto semejante al ya clásico *Horacio en España*. Todos los estudios realizados hasta ahora se refieren a algunos aspectos concretos del influjo virgiliano, o su presencia en un determinado autor o período. Así lo han declarado ilustres voces en el panorama de la filología clásica y española, como N. Salomon, M. Dolç o A. Blecua<sup>2</sup>. Menéndez y Pelayo estudió minuciosamente el campo de las traducciones hasta el siglo pasado, pero sin analizar la influencia en la literatura.

No podemos emprender una empresa tan ardua como intentar abarcar en un solo trabajo la presencia de Virgilio en nuestras letras<sup>3</sup>. Además, la pervivencia de la *Eneida* y las *Bucólicas* es un terreno ya desbrozado hoy en día en sus parcelas más significativas, en estudios y aportaciones parciales al tema. Frente a ellas, la obra central de Virgilio apenas si ha sido estudiada. Resulta difícil encontrar dedicaciones a ella, tan sólo, y en los últimos años, tres trabajos: sobre Virgilio en algún determinado autor u obra, o ciñéndose a un motivo concreto de las *Geórgicas*, además, naturalmente, del ya clásico de M. R. Lida de Malkiel, "El ruiseñor de las *Geórgicas*", en su *La tradición clásica en España*, Barcelona 1975, pp. 39-52 y 100-117<sup>4</sup>.

Nace esta investigación de dos deseos: rellenar el hueco dejado por la filología en el estudio de la pervivencia de Virgilio en nuestras letras; y reivindicar una obra que merecía y merece mayor estimación, pues la posteridad, algo voluble y caprichosa, ha preterido las *Geórgicas* en favor de los poemas bucólicos y épico. Sin embargo, el extenso poema ha sido limado, línea por línea, con esa cuidadosa felicidad de las obras maestras. De los poetas sobre la tierra no hay uno sólo que haya sido

---

<sup>2</sup> Cf. N. Salomón, *Reherches sul le thème paysan dans la "comedia" au temps de Lope de Vega*; M. Dolç, "Presencia de Virgilio en España", *art. cit.*, pp. 511-512; y A. Blecua, "Virgilio en España en los siglo XVI y XVII", *art. cit.*, p. 62.

<sup>3</sup> Este mismo es el objetivo del proyecto de investigación PS94-0021 *Virgilio en España*, en el que se inscribe nuestra tesis doctoral.

<sup>4</sup> Nos referimos al artículo de V. E. Hernández Vista, "Virgilio y Miguel Hernández", *CFC* 4 (1972) 137-149, el más antiguo de ellos; al de V. Cristóbal, "De las *Geórgicas* de Virgilio al *Arte de la Caza* de Moratín", *Habis* (1991) 191-205, del que ha partido esta investigación; y por último la memoria de licenciatura inédita de C. Martín Puente, *El episodio de Aristeo (G.4,315 ss) y su pervivencia*, Universidad Complutense de Madrid 1993.

## Introducción

escuchado con tanto amor, y reverenciado con mayor solemnidad “más allá de Augusto, de Roma, y de aquel imperio que a través de otras naciones y otras lenguas es todavía el Imperio”<sup>5</sup>. Nos parecía, por tanto, un privilegio dedicar nuestra atención a la obra en la que se manifestó el Virgilio más perfecto, el más acabado, y también, el más amorosamente volcado en un tema y un ambiente que le era muy querido, el hombre enfrentado a la naturaleza. Nos pareció también necesario y justo cubrir un campo lastimosamente vacío en las investigaciones de tradición clásica, y virgiliana.

Nuestro objetivo es saber en qué medida y de qué forma se han leído las *Geórgicas*. Por tanto, entra dentro del campo de estudio cualquier testimonio sobre la presencia de éstas en la literatura española: citas, recreaciones e insertos en obras literarias –o no tan literarias–, imitación de su estructuración y sus convenciones genéricas, traducciones, ediciones y comentarios en español desde la Edad Media hasta nuestros días. Muchos de los testimonios aportados en las páginas siguientes han sido fruto de muchas horas de lectura, otros fueron casuales y, en otros casos, simplemente hemos recopilado, clasificado e incorporado a una visión más general datos ya estudiados. Dos dificultades surgieron desde el principio a la hora, ya no de investigar, sino, sobre todo, de clasificar los hallazgos. La primera, la variedad de éstos, pues desde poemas didácticos hasta artículos periodísticos, pasando por *comics*, poemas pastoriles, alegatos satíricos, citas en tratados científicos, citas en diálogos renacentistas, obras enciclopédicas, discursos políticos, historias de tópicos, traducciones, obras eruditas sobre Virgilio, incluso correspondencia privada, han sido objeto de nuestro estudio. La segunda, la gran amplitud cronológica, desde Isidoro, el autor más antiguo tratado, hasta hoy mismo. Nuestra intención ha sido ofrecer el panorama más completo posible, corriendo el peligro de la superficialidad y sin evitar puntos oscuros por no vistos nunca, ni tampoco los ya estudiados una y otra vez, aunque éstos simplemente han sido nombrados, remitiéndose a la consiguiente bibliografía.

---

<sup>5</sup> J. L. Borges, *Biblioteca personal*, Madrid 1997 (=1988), p. 156.

## Introducción

Un capítulo previo dedicado a la fama alcanzada por las *Geórgicas* en su época, y su repercusión en la literatura latina posterior nos ha parecido imprescindible para no partir del vacío al hablar de su presencia en la literatura española. Como también lo era exponer en líneas generales el estado de la cuestión –tanto la presencia de las *Geórgicas* en ellas, como la bibliografía al respecto– en otras literaturas occidentales, especialmente la italiana, francesa e inglesa –las dos primeras por su considerable influencia en la nuestra, la tercera como contraste, dada su especial querencia por el poema geórgico–, con el fin de ofrecer un marco europeo más vasto en el que explicar las tendencias, similitudes y peculiaridades de los hechos hispanos. Ha sido especialmente útil a la hora de estudiar determinados autores y determinadas épocas, como el siglo XVI, italianizante todo él; o el siglo XVIII, tan predispuesto a las nuevas tendencias científicas que se estaban desarrollando en Europa, y en el que la traducción de las *Geórgicas* del francés Delille fue un auténtico *best seller*. Nos ha servido muchas veces para determinar una influencia mediata, y establecer fuentes intermedias, como en el caso de Viera y Clavijo y el poema *The Seasons* del inglés Thomson, que le sirvió de inspiración para adornar su *Librito de doctrina rural*.

Partiendo de estas premisas, y en continua referencia a ellas, nuestro trabajo se ha centrado en el estudio de la pervivencia de las *Geórgicas* en las dos facetas fundamentales más literarias:

a) Como modelo de un género literario específico: el de la poesía didáctica. La estructuración en proemio, invocación a la deidad pertinente, dedicatoria, la alternancia de preceptos y excursos lúdicos y estéticos, y la recurrencia al mismo tipo de temas y digresiones son las convenciones que se han comparado y analizado en tres poemas, uno del siglo XVII, el *Poema de la Pintura* de Pablo Céspedes, y dos del XVIII, *La Diana o el Arte de la Caza*, de Nicolás Fernández de Moratín y *La Música* de Tomás de Iriarte.

b) Las *Geórgicas* como fuente de temas y motivos de todo tipo de literatura, ya sea prosa o poesía, y todo tipo de géneros, incluidos aquellos testimonios considerados menos “literarios”. Hemos dividido esta parte en cuatro capítulos, correspondientes a

## Introducción

los cuatro libros del poema, y cada uno de ellos en los respectivos núcleos temático o tópicos que mayor trascendencia han tenido. Hemos procurado hacer la historia de cada uno de estos tópicos: fuentes, contenido y papel dentro de las *Geórgicas*. Los textos españoles que los han recreado, citado o utilizado de cualquier otra manera han sido estudiados a continuación, ordenados cronológicamente. En cada uno de ellos se ha intentado establecer si la dependencia del texto latino era mediata o inmediata, y en qué medida. Asimismo, hemos hecho un análisis de la presencia en sí misma –cómo se ha llevado a cabo–, y en el contexto de la obra marco, es decir, la función y oportunidad dentro de ella.

Conscientes de que esta estructuración corría el peligro de caer en la fragmentariedad, de perder la visión general de un autor, y omitir algo tan fundamental en la historia de la literatura como lo es el establecimiento de movimientos y modas literarias, hemos querido cerrar nuestro trabajo con un capítulo que sea un recorrido cronológico por la historia de la literatura española. El él se atiende a dos cuestiones esenciales: la aparición de ediciones, traducciones y comentarios de las *Geórgicas* –analizando *grosso modo* todas aquellas que han podido ser consultadas–; y la referencia a las tendencias y movimientos literarios de cada época, así como otros aspectos circunstanciales extraliterarios que hayan podido favorecer o impedir la difusión de la obra de Virgilio. Englobando todos los testimonios analizados en los capítulos precedentes, y estableciendo relaciones entre ellos y la aparición de traducciones y ediciones, hemos intentado ofrecer una visión general, lo más exhaustiva posible, de la presencia de las *Geórgicas* en la literatura española y su significado en el devenir literario.

Sabemos que no hemos abarcado todas las obras que nos hubieran gustado; ello supondría toda una vida. Han quedado líneas esbozadas para futuras investigaciones. Pero creemos que se ha llegado a unas conclusiones factibles y verosímiles, acordes a los hechos expuestos. Independientemente de las conclusiones finales, el camino hacia ellas ha sido, a veces trabajoso, a veces enigmático, y las más apasionante. Como si de Ítaca se tratase, hemos disfrutado enormemente de las

## *Introducción*

estaciones y paradas realizadas. La reivindicación, en principio, de la belleza del poema geórgico de Virgilio, se ha acabado extendiendo a otras obras injustamente olvidadas por la crítica, como los *Diálogos de la montería* de Barahona de Soto. En los casos de autores poco conocidos, muchas veces valorados sólo por los críticos, nos parece que merecería la pena situarlos y revalorizarlos al menos históricamente, muchos de ellos de contenido y espíritu de plena actualidad en nuestros días, como Feijoo.

Una última observación formal acerca de los textos objeto de comentario. Se ha procurado incluir todo el texto al inicio de la exposición, excepto en los casos en que su extensión interrumpiría el hilo de la argumentación. Para ello remitimos a las ediciones citadas. Muchas de las veces, las ediciones utilizadas, o bien eran las originales, o bien eran facsímiles, por lo que hemos respetado la grafía original de cada autor y cada época, entorpeciendo, quizá, la claridad en un intento de ser fieles.

## II

# LAS *GEÓRGICAS* COMO POEMA DIDÁCTICO EN EL MARCO DE LA POESÍA ANTIGUA. SU INFLUENCIA EN LA LITERATURA POSTERIOR

## 1. LAS *GEÓRGICAS* COMO POEMA DIDÁCTICO EN EL MARCO DE LA POESÍA ANTIGUA.

En el conjunto de la poesía, tanto antigua como posterior, la aportación poética de las *Geórgicas* supone, por diversas razones que habremos de precisar, un hito absoluto de perfección, una posición inalcanzable. Esta afirmación puede también trasladarse a la perspectiva de la progresión personal de su autor, Virgilio. Es indudable que existe un itinerario de progreso artístico del *Virgilio menor* –el autor de la *Appendix*–, a las *Bucólicas*, y de éstas a las *Geórgicas*. Por lo que hace a la *Eneida* –cuya redacción definitiva quedó inconclusa pues la muerte sorprendió a Virgilio durante el viaje que le llevó a los escenarios que estaba describiendo–, no fue terminada, sin que su autor pudiera someterla a la *labor limae* que aplicaba a todas sus obras en busca de la perfección. Así se explica que quedasen ciertos versos incompletos y pasajes poco elaborados; en suma, una obra tan incompleta a los ojos de su autor que en su lecho de muerte ordenó destruirla. Entre los poemas de juventud, la *Apéndice* y las *Bucólicas* como obra primeriza, y la incompleta *Eneida* se sitúan las *Geórgicas*, brillando con

esplendor propio, como la joya más preciosa de la producción total de Virgilio, el más grande poeta de Occidente. Las *Geórgicas* constituyen, tal y como Dryden las ha llamado "the best Poem of the best Poet" (1697)<sup>1</sup>.

El carácter culminante del poema fue enseguida apreciado por sus coetáneos y contó pronto con un gran número de admiradores, a la par que suscitó algunas reticencias. Pero por más que sus detractores acusaran a Virgilio de plagiar a Homero, o de una métrica poco rigurosa, la envidia duraría lo que la vida de los envidiosos. Las *Bucólicas* y las *Geórgicas* serán introducidas en la escuela en vida de su autor y la *Eneida* le dará fama inmortal como el poeta de Roma.

A mediados del siglo I d. C., durante el reinado de Nerón, se desarrolló con los Séneca una creciente veneración por la persona y obras virgilianas que habría de culminar con una auténtica glorificación del poeta: peregrinaciones a su tumba, proliferación de *Vitae* llenas de prodigios y milagros y ediciones de lujo de sus obras. Séneca y Tácito son dos de los más rendidos admiradores de Virgilio, y no sólo lo citan frecuentísimamente en sus cartas, sino que tienen con el mantuano deudas importantes en el estilo y en el pensamiento mismo; las ideas de Séneca sobre el imperio romano en el mundo en *De clementia* tienen una influencia indudable del mundo de las abejas de G. IV<sup>2</sup>, y muchos de los rasgos expresivos de su teatro proceden de él. Tácito, por su parte, consagra a Virgilio en los capítulos 12 y 13 del *Diálogo de los oradores*<sup>3</sup>. Siguiendo la estela de la *Eneida* se componen epopeyas -Lucano<sup>4</sup>, Estacio, Valerio Flaco, Silio

---

<sup>1</sup> Cf. W. Schetter, "El poema didáctico romano" en M. Fuhrmann, *Literatura Romana*, Madrid 1985, p. 145. También citado en A. J. Boyle, (ed.), *Virgil's Ascrean Song*, Melbourne 1979, p. 2, o O. Lee, *Virgil as Orpheus*, Nueva York 1996, p. xii, entre otros muchos.

<sup>2</sup> Cf. H. Dahlmann, *Der Bienenstaat in Vergils Georgica*, Wiesbaden 1954; y J. L. Vidal, "Sobre reminiscencias de Virgilio en la literatura de la época claudia", en *Unidad y pluralidad en el mundo antiguo. Actas del VI Congreso español de Estudios Clásicos (Sevilla, 1981)*, t. 2, Madrid 1983, pp. 236-243; y E. Pasoli, "A proposito del giudizio di Seneca sulle Georgiche", en *Atti del Convegno virgiliano sul Bimillenario delle Georgiche (Napoli 1975)*, Nápoles 1977, pp. 461-470.

<sup>3</sup> Sobre la influencia de Virgilio en la producción literaria de Tácito cf. R. T. S. Baxter, *Virgil's Influence on Tacitus*, Stanford 1968.

<sup>4</sup> Tampoco faltan en la *Farsalia* de Lucano ecos geórgicos, especialmente en su proemio, deudor de las *Geórgicas* en lo relativo a la dedicatoria; cf. R. Badali, "Virgilio Georg. 1, 466-88 e Lucano Phars. 1, 522-83", en *Atti del Convegno virgiliano sul Bimillenario delle Georgiche*, op. cit., pp. 121-132.



## *Las Geórgicas en la poesía antigua. Su influencia*

Itálico-, poemas bucólicos –Calpurnio Sículo, Endeleyo– y didácticos –Gratio, las *Cinegéticas* de Nemesiano-. Su uso en la escuela favoreció su extensión por todas las capas sociales; así lo demuestran los autores de los *graffiti* pompeyanos, las *recitationes* frecuentes en las casas de todos los romanos que se considerasen cultos, los *centones*, las *Sortes Vergilianae* –que todavía algún filólogo confiesa utilizar para la liga americana<sup>5</sup>–, y sobre todo la floración de comentaristas gramáticos e intérpretes –Donato, Servio, Macrobio–.

Columela, Paladio y Plinio el Viejo continuaron la labor agronómica latina. Sus obras, auténticos compendios de la agronomía antigua, están insertos en otra tradición, la del tratado en prosa. Su planteamiento es mucho más utilitario que retórico mientras que el poema didáctico se concibe más propiamente como una obra puramente literaria, una obra de arte, en la que la forma prima sobre el contenido. Aún así la citan, recrean algunos de sus pasajes como ornato y alivio del exceso de preceptiva agronómica, e imitan muchos de sus recursos expresivos<sup>6</sup>. Prueba de ello es la elegante prosa y la discreta utilización de procedimiento de estilo del más elocuente de todos ellos, Columela, que declara abiertamente su virgilianismo; de hecho, el décimo libro de su *Res rustica* –un tratado de horticultura en verso– pretende ser, como el propio autor indica al final del libro IX, una continuación de las *Geórgicas*. Y en efecto, el libro X, el de mayor ambición literaria, sigue la estela de las *Geórgicas* virgilianas y su tradición de poema didáctico. Quiere ser su prolongación supliendo el hueco dejado por Virgilio en esta materia, los huertos; obedece los dictados de Virgilio que había declarado en G. IV 147-148 que dejaba en manos de los demás poetas la tarea de cantar la jardinería: *haec ipse equidem spatiis exclusus iniquis / pretereo atque aliis post me memoranda relinquo*. A estas palabras contesta Columela al inicio del libro X, vv. 2-5: *atque ea [docebo], quae quondam spatiis exclusus iniquis, / cum caneret laetas segetes et munera Bacchi / et te*

<sup>5</sup> Cf. M. O. Lee, *Virgil as Orpheus*, op. cit., p. 2.

<sup>6</sup> Para la presencia de Virgilio en la *Historia Natural* de Plinio cf. R. T. Bruere, "Pliny the Elder and Virgil", *CPh* (1956) 228-246 y P. Lejay, "Introduction" a su edición de las *Geórgicas*, Londres 1914, p. xxxvii.

*magna Pales, nec non caelestia mella, / Vergilius nobis post se memoranda reliquit*<sup>7</sup>. En este libro final Columela cambia la perspectiva, de la gran explotación agraria, tema principal de su obra, a un pequeño huerto cuidado por un sólo hombre, reflejo de aquel huertecillo del viejo de Córico<sup>8</sup>, G. IV 125-146. Si en los libros anteriores Columela cita a Virgilio más de treinta veces, tal y como García Armendáriz ha analizado<sup>9</sup>, con auténtica devoción –aunque su sentido crítico no le impide contradecirlo cuando lo cree necesario–, es en el poético libro X *De cultu hortorum* donde Virgilio reina por doquier: perífrasis, digresiones, alusiones mitológicas y acumulación de nombres propios de gran sonoridad. El carácter puramente retórico del libro X es manifiesto en su estilo: “La galanura del estilo, la brillantez y colorido de las descripciones priman en él sobre la precisión técnica que caracteriza los restantes libros”<sup>10</sup>. En definitiva un *carmen* inspirado en las *Geórgicas* y continuador de la tradición del poema didáctico, que se desliza en sonoros hexámetros cuya lengua poética está todavía muy cerca del clasicismo de Virgilio.

En algún momento, a finales del siglo IV o principios del V, Paladio Rutilio Tauro Emiliano escribió un manual de agricultura, cuyo título exacto no conocemos. Es evidente que toma como modelo el libro de Columela, en el que se inspira frecuentemente, copiándole a veces palabra por palabra. Pero el tono y el estilo de la obra son muy diferentes. La obra, de catorce libros, se completa, a imitación de Columela, con un poema de 85 dísticos elegíacos sobre injertos en árboles frutales. Hay quien ha visto en este colofón poético una imitación de las *Geórgicas* virgilianas<sup>11</sup>, mas la presencia de Virgilio, si la hay, ha sido tamizada por el paso intermedio de Columela

<sup>7</sup> M. *Columellae opera quae exstant*, ed. V. Lundström-A. Josephson-S. Hedberg, Upsala-Göteborg, 1897-1968. Sobre la posible interpolación de estos cuatro versos cf. L. Hermann, “Columelle, *De re rustica* X, v. 2-5”, *Latomus* 38 (1979) p. 989.

<sup>8</sup> E. de Saint Dennis, “Columelle, miroir de Virgile”, en *Vergiliana, recherches sur Virgile*, Leiden 1971, pp. 328-343.

<sup>9</sup> Cf. J. I. García Armendáriz, *Agronomía y tradición clásica*, Sevilla 1995, pp. 31-33; y M. Fernández Galiano, “Introducción” a la edición bilingüe del libro X de Columela, *De cultu hortorum*, Madrid 1975.

<sup>10</sup> Cf. J. I. García Armendáriz, *Agronomía y tradición clásica*, op. cit., p. 29.

<sup>11</sup> M. L. Lilly, *The Georgic. A Contribution to the Study of the vergilian Type of didactic Poetry*, Baltimore 1919, p. 28.

y su X libro. Se trata más bien de una pura imitación literaria de su principal inspiración, *De re rustica* de Columela.

Las letras latinas nos han dejado más sucesores del Virgilio geórgico. El primero de todos ellos Gratio. Su *Cinegética*, compuesta en el intervalo entre 19 a. C. hasta ca. 8 d. C., enseña el noble arte de la caza en sus hexámetros dactílicos. De su autor sólo sabemos que es un poeta coetáneo a Ovidio, quien le nombra en las *Pónticas*, IV 16, 34. Del poema sólo quedan 541 hexámetros que serían el comienzo del libro I, lo que supone la existencia de, al menos, otro libro<sup>12</sup>. El fragmento conservado permite afirmar la influencia decisiva de las *Geórgicas* virgilianas, además de sus otras obras, de Ovidio, Lucrecio, Catulo y Cicerón. La presencia de Virgilio queda patente ya en el proemio, cuya fórmula inicial *cano* es una contaminación de las *Geórgicas* y la *Eneida*. Gratio, siguiendo la ley marcada por la poesía didáctica anterior, alterna hábilmente las descripciones técnicas con diferentes excursos que suavizan la evidente aridez de la exposición. Se adivinan ecos de las *Geórgicas* tanto en los preceptos, como en las digresiones: los signos estelares bajo los que debe recogerse el lino para las redes (vv. 65-74); la fabricación de las armas del cazador, a semejanza del arado virgiliano (vv. 115-150); los cuidados de las perras preñadas (vv. 280-305); o los excursos mitológico-etiológicos que explican el origen de una costumbre o una técnica usando el adjetivo predicativo *primus*: es el caso de la invención de la traílla por Hagnón, o Dércilo, inventor de la cinegética. La influencia de Virgilio actúa incluso en el nivel léxico, en el cual se ha señalado la excesiva preferencia de Gratio por determinadas palabras; *arma*, por ejemplo, la aplica a todos los aparejos del cazador –rasgo que señala varias veces su traductor español, J. A. Correa<sup>13</sup>–; la imagen militar, mantenida a lo largo de todo el fragmento, tiene su origen en Virgilio, que llamó a los instrumentos del agricultor *arma*, y fue continuado por Ovidio en *Ars amandi*.

<sup>12</sup> Cf. R. Verdière, *Gratii Cynegeticon libri I quae supersunt*, Wetteren 1964, cuya introducción es el mejor estudio hasta el momento; y la introducción de J. A. Correa Rodríguez, *Poesía latina pastoril, de caza pesca*, Madrid 1984, pp. 9-15.

<sup>13</sup> Cf. J. A. Correa, *Poesía latina pastoril, de caza pesca*, op. cit., pp. 11 y 17.

## *Las Geórgicas en la poesía antigua. Su influencia*

La obra de Calpurnio Sículo y Nemesiano se ha transmitido a la posteridad en un sólo manuscrito. Al no disponer de referencias externas, ni de los autores ni de las obras, han de ser éstas la propia fuente de información. El análisis de los textos señala la época de Nerón como contexto temporal de las bucólicas de Calpurnio<sup>14</sup>. En total son once los poemas conservados, de los que sólo siete son obra de Calpurnio, siendo las restantes bucólicas, cuatro, del poeta Nemesiano<sup>15</sup>. En ellas Calpurnio reproduce las convenciones del género pastoril clásico inaugurado por Teócrito y afianzado por Virgilio: el mismo autor es representado por uno de sus personajes –Coridón–, hay cantos dialogados, el canto amebeo... Las tres primeras son de marcado carácter panegírico. De todas ellas la que nos interesa es la V, ya que su tema es la enseñanza de la guarda del ganado: el anciano pastor Micón da consejos a su hijo –a quien confía definitivamente el ganado– sobre cuáles son las tareas pastoriles a lo largo de las cuatro estaciones del año. Naturalmente el modelo es el libro III de las *Geórgicas*, dedicado al ganado y sus cuidados. Calpurnio destina a la primavera el doble número de versos que a las restantes estaciones. En ella el influjo de Virgilio es patente, sobre todo en el lenguaje; ambos autores la denominan *Veneris aetas*, e igualmente utilizan la metonimia Venus para significar el poder del amor incontrolado, la fecundidad propia de la estación florida (vv. 16-28). Otros ecos de las *Geórgicas* se encuentran en el pasaje dedicado a los cuidados de las ovejas enfermas (vv. 75-85), y las medidas para ahuyentar las serpientes (vv. 86-94).

De Nemesiano sabemos su posible origen cartaginés y el siglo que le vio vivir, III d. C.<sup>16</sup>. Su obra intenta emular la virgiliana en sus tres vertientes, bucólica,

---

<sup>14</sup> Cf. Verdière, T. *Calpurni Siculi "De laude Pisonis" et "Bucolica" et M. Annaei Lucani "De laude Caesaris" Einsidlensia quae dicuntur Carmina*, Bruselas 1954; H. Bardon, *Les empereurs et les lettres latines d'Auguste à Hadrien*, Paris 1940, pp. 221-256; y J. A. Correa, "Introducción" a la traducción española de T. Calpurnio Sículo en *op. cit.*, pp. 69-78.

<sup>15</sup> Esta distinción, a pesar de ser conocida desde el Renacimiento, no quedó zanjada definitivamente hasta finales del siglo pasado con M. Haupt, "De carminibus bucolicis Calpurnii et Nemesiani", *Opuscula* I, Hildesheim 1967 (=1875), pp. 358-406, quien se basa en argumentos principalmente de carácter prosódico.

<sup>16</sup> R. Verdière, *Prolegomènes à Nemesianus*, Leiden 1974, pp. 17-18, identifica a uno de sus pastores con el emperador Gordiano I, muerto el año 238, por lo que cree que Nemesiano debió de nacer hacia el 220.

geórgica y épica –promete en sus *Cinegéticas* un poema épico que no consta que llegase a escribirse, aunque quizá fuera una simple imitación de Virgilio cuando anuncia en las *Geórgicas* la elaboración de la *Eneida*–. En las *Bucólicas* nemesianeas, además de Virgilio, es muy fuerte la influencia de Calpurnio Sículo, tanto que se han transmitido en el mismo manuscrito y hasta el siglo pasado no quedó definitivamente zanjado el asunto de su autoría. De su obra didáctica, las *Cinegéticas*, de autoría segura, sólo se conservan 325 hexámetros. Se suponen escritos hacia 283, tomando como fuentes el *Cinegético* de Jenofonte, el de Opiano y el *Onomástico* de Julio Pólux<sup>17</sup>, pero se deben indudablemente a las *Cinegéticas* de Gratio y a las *Geórgicas* virgilianas. El proemio, como tal, declara la identidad del poema: el tema a tratar, la inspiración, el mecenas y la filiación. Dos notas virgilianas sobresalen sobre el resto: una mediata, a través de Gratio, la fórmula de inicio *cano* + tema que se pretende enseñar; la otra, la metáfora metaliteraria que compara la labor del poeta con un carro: también él, como Virgilio transita parajes jamás hollados (vv. 5-10)<sup>18</sup>. Tal afirmación es una pura imitación literaria, pues el arte de la caza ya había sido cantado por Jenofonte en la literatura griega y por Gratio en la latina. De las *Geórgicas* toma también las metáforas náuticas (vv. 58-63) para referirse a su labor como poeta. En el tema de la cría de los perros sigue el *Cinegético* de Jenofonte como fuente principal, pero el otro gran núcleo temático conservado, el caballo, se basa en las *Geórgicas*. Basta leer la descripción del caballo (vv. 240-251) para darse cuenta que ha copiado la de Virgilio en *G. III* 79-85. Contaminadas con *Aen. I* 124-127, son asimismo las *Geórgicas*, *III* 196-201, la base de la fogosa comparación del caballo al galope con el viento abriéndose paso entre las olas (vv. 271-279). En definitiva, al compartir tema con Jenofonte y Gratio, Nemesiano los ha elegido como fuente de su temática técnica; mas a Virgilio lo utiliza con una finalidad estética: en las convenciones literarias didácticas y las metáforas, imágenes y comparaciones, es decir, no en el plano real de la materia que se enseña, sino en el

---

<sup>17</sup> Cf. J. A. Correa, introducción a su traducción española de la obra de Nemesiano en *op. cit.*, pp. 143-154.

<sup>18</sup> También Lucrecio afirma la novedad de su obra con una imagen semejante en *I* 924-928.

mundo creado por las imágenes del poeta, para embellecer los áridos preceptos cinegéticos. Es el Virgilio poeta, no el autor didáctico, el que ha seducido a Nemesiano, es su vertiente más lírica la que pervive en su obra.

Por último, dentro de las letra latinas, estudiaremos el poema *De la mortandad de los bueyes* del poeta que la tradición ha llamado Severo Santo Endelegio. Debido a Paulino de Nola podemos identificar a este personaje con un profesor de retórica residente en Roma hacia el año 395, de posible origen galo<sup>19</sup>—la subscripción de algunos manuscritos de Apuleyo apoya la existencia de este profesor—. La elaboración de su poema *De mortibus boum* puede datarse aproximadamente hacia el 400. Endelegio abandona el modelo hexamétrico, de gran tradición latina, para componer un canto de 33 estrofas, formada cada una por tres asclepiadeos menores y un gliconio, según el modelo tomado de Horacio. Es un diálogo en el que el pastor Búcolo —su nombre indica su referente literario— cuenta la desgracia que ha abatido su ganado, la peste. Títiro, sin embargo, presenta su rebaño intacto bajo el signo de la cruz de Cristo. Termina el poema con una apoteósica apología del cristianismo. Es la primera cristianización de la poesía pastoril —que tanto éxito habría de tener en el Renacimiento—, que mantiene los elementos primordiales del género, exceptuando el mundo mitológico. Los ecos virgilianos son numerosos, sobre todo de la *Bucólica* I y *Geórgica* III para la descripción de la epidemia. La imitación virgiliana ya ha sido estudiada por Alimonti<sup>20</sup>, quien echa en falta algunos tópicos eglógicos, como la referencia a la hora del día, la descripción del paisaje o el canto amebeo. El resultado es una mezcla de bucólica —el género dominante—, geórgica y predicación cristiana que apunta a una finalidad clarísima, la conversión del cristiano equiparado con el campesino. Inaugura así una doble tradición: la interpretación cristiana de las *Geórgicas* —retomada más tarde en España por Juan de Pineda en sus *Diálogos familiares de*

---

<sup>19</sup> Cf. M. Cock, "A propos de la tradition manuscrite du *Carmen de mortibus boum* d'Endéléchius", *Latomus* 30 (1971) 156-160; F. Corsaro, "L'autore del *De mortibus boum*, Paulino da Noia e la politica religiosa di Teodosio", *Orpheus* 22 (1975) 3-27; y J. A. Correa, *op. cit.*, pp. 201-209.

<sup>20</sup> T. Alimonti, *Struttura, ideologia ed imitazione virgiliana nel De mortibus boum di Endelegio*, Turín 1976.

*Agricultura cristiana*-, y la mezcla de *Bucólicas* y *Geórgicas*, algo no demasiado difícil dado el marco común en que ambos géneros sitúan a sus personajes, el campo<sup>21</sup>. La principal influencia del texto geórgico se encuentra en los versos 65-97, en los que Endeleyio adapta la descripción de la peste de Virgilio (G. III 474-576), que a su vez se basa en Lucrecio y Tucídides. Las imágenes de los animales de *De mortibus boum* son humanizadas a la manera virgiliana: los bueyes sienten tristeza, las madres dolor y los padres deseos de protección. La muerte de los animales compone un cuadro desolador y patético, muy virgiliano por la simpatía que despierta en el lector. Otro punto de coincidencia encuentra Alimonti con Virgilio, la intención política de Endeleyio, pues la extensión generalizada del cristianismo en los campos traería un aumento de seguridad, lo que concordaría con la política religiosa imperial.

La Europa medieval entroniza a Virgilio entre los escritores profanos de obligada lectura en las escuelas; el estudio de la Literatura Latina desde entonces hasta el siglo XVIII arrancaba de la I *Bucólica*. La imagería medieval representó a Virgilio entre profetas y sibilas en su calidad de *uates*. Se traducen sus obras y se recrea en romances en lenguas nacionales la *Eneida*, naciendo la leyenda del Virgilio enamorado y aventurero, imagen que recogen la *Celestina*, el *Libro de Buen Amor* y *El Corbacho* entre otros. Es Dante quien le devuelve su esencia de poeta al escogerle por compañero de viaje en su *Comedia*. En España le conocen y le citan Isidoro de Sevilla, Álvaro de Córdoba, Juan de Mena, Juan del Encina, Garcilaso... pero ése es tema de próximos capítulos.

---

<sup>21</sup> Sobre este tema cf. L. Lerner, "The *Eclogues* and the Pastoral Tradition", en Ch. Martindale (ed.), *Virgil and his Influence. Bimillennial Studies*, Bristol 1984, pp. 193-213; y especialmente K. Garber (ed.), *Europäische Bukolik und Georgik*, Darmstadt 1976.

## 2. LA INFLUENCIA DE LAS GEÓRGICAS EN LA LITERATURA POSTERIOR (EXCEPTO EN LA ESPAÑOLA)

“Ningún poeta ha ejercido, es cierto, una influencia tan varia e inmensa sobre la posteridad como Virgilio. Y, además de grande, esa influencia fue inmediata – todavía en vida del poeta...– e intensa”; Con estas palabras un notable virgilianista español, J. L. Vidal<sup>22</sup>, comenzaba un capítulo dedicado a la pervivencia de Virgilio en la tradición literaria, con especial atención a las *Bucólicas* y a las *Geórgicas*. Y, como él, afirmamos también nosotros la imposibilidad de trazar en unas páginas el resumen y balance de la varia fortuna de nuestro poeta. Mucho se ha escrito sobre Virgilio, mucho sobre su pervivencia. A los numerosos estudios de los críticos europeos y americanos – sobre todo con ocasión del bimilenario del nacimiento de Virgilio– se han de sumar los ocasionados por la celebración del bimilenario de su muerte<sup>23</sup>. Sin embargo sigue siendo clásica y la mejor sin duda la obra de D. Comparetti<sup>24</sup>, y la de V. Zabughin<sup>25</sup>, que aunque se limite a Italia, la riqueza de sus referencias permiten establecer un panorama amplio del Renacimiento europeo. Más recientes son los cinco volúmenes de la *Enciclopedia Vergiliana*, Roma 1985-1990.

A pesar de todo, hemos de lamentar el olvido de la filología de la obra que estudiamos; la tradición de las *Geórgicas* parece haber sido relegada en todos los estudios, antiguos y recientes. Dos honrosas excepciones a esta situación constituyen

---

<sup>22</sup> J. L. Vidal, “Introducción general” a la traducción española de *Virgilio. Bucólicas. Geórgicas. Apéndice Virgiliano*, Madrid 1990, p. 107.

<sup>23</sup> J. L. Vidal, en *op. cit.*, pp. 107-108, facilita una completa lista de los escritos conmemorativos virgilianos dedicados a la pervivencia del poeta, a la que remitimos por no copiar literalmente algo que ya está mejor y más extensamente expuesto.

<sup>24</sup> D. Comparetti, *Virgilio nel Medio Evo*, 2 vols., Livorno 1872, (nueva ed. por G. Pasquali, Florencia 1937-1941, con numerosas reimpresiones hasta la fecha).

<sup>25</sup> V. Zabughin, *Virgilio nel Rinascimento Italiano da Dante a Torquato Tasso*, 2 vols., Bolonia 1921-1923.



una pequeña obra bastante desconocida<sup>26</sup>, *The Georgic. A Contribution to the Study of the Vergilian Type of Didactic Poetry*, Baltimore 1919, de M. L. Lilly<sup>27</sup>; y el capítulo final de la excelente monografía de L. P. Wilkinson, *The Georgics of Virgil*, Cambridge 1969, "The Georgics in after times". Ambos estudios analizan la pervivencia de las *Geórgicas* en las literaturas inglesa, francesa e italiana. La tradición de la obra didáctica virgiliana en las letras españolas es una laguna –a excepción de las páginas que J. L. Vidal ha dedicado a ella– que esta investigación pretende cubrir.

## 2.1 La Edad Media

La Edad Media no separa la obra de Virgilio en tres poemas independientes. La pasión medieval por el esquematismo dio lugar a la famosa *Rota Vergilii*, conocida ya desde la antigüedad romana. Esta teoría engloba las tres obras de Virgilio como ejemplos canónicos de los tres estilos o caracteres de la poesía, *humilis*, *medius* y *grandiloquus* en la terminología de Servio. A esta teoría de los estilos se ajustarán los escolares medievales en sus composiciones poéticas de una forma en cierto modo automática: una vez elegido el estilo, la obra virgiliana correspondiente será el modelo a seguir<sup>28</sup>. Sin embargo, las *Geórgicas* no parecen haber dejado grandes secuelas en los siglos medievales; así lo afirman Curtius y Wilkinson<sup>29</sup>. El refugio de la cultura

---

<sup>26</sup> L. P. Wilkinson, *The Georgics of Virgil*, *op. cit.*, p. 330, indica que su rareza en Inglaterra puede deberse a que apareció en América durante la Primera Guerra Mundial. Si un libro en lengua inglesa de principios de siglo resulta difícil de consultar en Inglaterra, cuánto más en España.

<sup>27</sup> La investigación está planteada como una búsqueda de poemas agronómicos a imitación de las *Geórgicas*. La propia autora aclara que es parte de su tesis doctoral en filosofía. Adolece de graves defectos, quizá por ello, de base, pues los capítulos iniciales que analizan el género didáctico de las *Geórgicas* adoptan una perspectiva temática, olvidando las formas, tópicos y convenciones formales del género. Los únicos poemas y obras en prosa que toma en cuenta son las que tratan los mismos temas de las *Geórgicas*: agricultura, ganadería, apicultura y caza. Otro reproche hemos de hacer a esta monografía, meritoria por otra parte al ser pionera y novedosa en la tradición virgiliana geórgica, y es el desconocimiento de la literatura latina didáctica posterior a Virgilio, que nombra sin haberla siquiera hojeado, como la autora confiesa, e igualmente hace con muchísimos de los poemas italianos y franceses citados.

<sup>28</sup> A. Fontán, "Virgilio, los estilos y la *Rota Vergili*", en *Humanismo romano*, Barcelona 1974, pp. 94-99.

<sup>29</sup> E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid 1955 (= Berna 1948), trad. A. Alatorre y M. Frenk, p. 250., basado en E. Faral, *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*, París 1924, pp. 87-88; L. P. Wilkinson, *The Georgics of Virgil*, *op. cit.*, pp. 274-275.

clásica en esta época oscura, los monasterios, poco o nada tienen que ver con el trabajo del campo, a pesar de que Casiodoro recomienda la lectura de los agrónomos latinos, y especialmente de las *Geórgicas*, en *Inst.* I 28 5-6, llegando a citar los versos G. II 483-485. Más tarde, durante los siglos XIII y XIV, cuando la supervisión de los campos exigió a los abades un conocimiento al menos teórico de las técnicas agronómicas, Paladio, del que se conserva una brillante traducción inglesa en Colchester Castle, fue el manual fundamental de la época. Tampoco los tratados medievales conocen las *Geórgicas*; las citas, si las hay son mediatas, o la mayoría de las veces, inexistentes: ni Alberto Magno, ni Petrus Crescentius, ni Robert Grosseteste ni Walter de Henley los han leído. Sólo en el siglo IX Walafrido Estrabón y su *Hortulus* y Wandalbert, un monje de Prüm in Lorraine, con *De mensium XII Nominibus, Signis, Culturis Aerisque Qualitatibus* son los únicos testimonios de la pervivencia de las *Geórgicas* en la Edad Media: el primero, con sus hexámetros áureos y su temática geórgica; y el segundo, 366 hexámetros, con descripciones del campo correspondientes a cada mes, aunque éstas se deban más a la *Eneida*.

Del siglo XIII es el caso excepcional del trovador Guilhen de Cervera llamado también Cerveri de Girona. De Virgilio sabe, posiblemente por conocimiento indirecto, que es el autor de un libro sobre agricultura, mientras que no hace ninguna referencia al poeta latino como autor de la *Eneida*<sup>30</sup>. Otro trovador, Bernat de Venzac, recoge un pequeño eco de G. IV 238, aunque se trata de una materia demasiado genérica que todo apicultor conoce<sup>31</sup>.

Siguiendo la línea cristianizadora de Endelequio ya había inaugurado Jean de Garlande –o John of Garland– escribe unas *Georgica Spiritualia* en la baja Edad Media. En ellas que se combina la gracilidad poética de Virgilio con las metáforas

---

<sup>30</sup> El autor del capítulo dedicado a los trovadores en *Lectures médiévales de Virgile*, Roma 1985, p. 274, añade que a pesar de la propagación de la materia de la *Eneida* a través del *Roman d'Eneas*, el nombre de Virgilio se ha transmitido a los ambientes cortesés separado de su obra, acompañado sólo del hálito de su fama de enamorado.

<sup>31</sup> M. Picchio Simonelli, *Lirica moralistica nell'Occitania del XII secolo: Bernat de Venzac*, Módena 1974, p. 48.

agrícolas de la Biblia<sup>32</sup>: Jean quiere cultivar y sembrar el alma como si de un campo se tratase –además Virgilio enseña igualmente los ideales místicos según los teólogos medievales–. En Francia Nicolas de Clemangès escribe églogas que intentan combinar *Bucólicas*, *Geórgicas* y mensaje cristiano al mismo tiempo<sup>33</sup>. Los dos autores son representantes de la tendencia medieval de interpretación alegórica atribuida a Virgilio. En épocas posteriores siglos de interpretación espiritual de la Biblia –alegórica, topológica y anagógica– se aplicaron a los clásicos. Michel Guillaume de Tours, ya en el siglo XVI (1519), publicó una traducción de las *Geórgicas* interpretadas alegóricamente. Según él, los cuatro libros representan las cuatro virtudes cardinales, el alma debe ser cultivada por la fe y regada con las aguas de las predicaciones; el ternero sacrificado por Aristeo para la regeneración de las abejas es un símbolo de Cristo, y las abejas, la nueva humanidad cristiana. Esta interpretación de las abejas no es extraña: San Agustín en su *Civitas Dei* cita parte el pasaje (G. IV 83) atribuyéndole idéntico sentido. Los poetas latinos carolingios conocen las *Geórgicas* y las citan; sin embargo la *Eneida* es materia más frecuentada. Habría que destacar el desarrollo del tema del poder del amor de G. III en Hilario de Poitiers que habría de influir siglos después en el poema *Contemplations* de Víctor Hugo<sup>34</sup>. En tiempos posteriores Virgilio continuó siendo citado libremente por escritores como Juan de Salisbury. Según L. P. Wilkinson los autores interpretan y utilizan las *Geórgicas* para los más diversos objetivos, acomodándolas a todo tipo de contextos, y aunque su presencia se mantuvo más callada, es evidente que no dejaron de leerse en la escuela.

En las postrimerías de la Edad Media las *Geórgicas* y *Bucólicas* sufrieron un retroceso. Chaucer sólo cita la *Eneida*. En Dante es abrumadora la supremacía de las

---

<sup>32</sup> Cf. E. Faye Wilson, "The *Georgica Spiritualia* of John of Garland", *Speculum* 8 (1933) 358-377; P. Bourgain, "Virgile et la poésie latine du Bas Moyen Age", en *Lectures Médiévales de Virgile*, Roma 1985, pp. 167-187.

<sup>33</sup> Cf. P. Bourgain, *art. cit.*; y Cecchetti, "Un'egloga inedita di Nicolas de Clèmanges", en *Miscellanea di studi e ricerche sul Quattrocento francese*, Turín 1967.

<sup>34</sup> A. Miche, "Du Moyen Age a' Baudelaire: quelques aspects de l'influence virgilienne dans les poétiques françaises", *Atti del convegno mondiale scientifico di studi su Virgilio. (Mantova-Roma-Napoli 1981)*, Milán 1984, pp. 122-135.

## *Las Geórgicas en la poesía antigua. Su influencia*

citas del poema épico<sup>35</sup>, aunque hay dos o tres pasajes de interés sugeridos por las *Geórgicas*: al principio del *Inferno* (I 37) el día en que se encuentra con Virgilio es descrito con las mismas características que el primer día de la creación imaginado por Virgilio (G. II 336-342); la desaparición de Virgilio es semejante a la de Eurídice; al igual que Virgilio espera alcanzar el triunfo con una nueva clase de poesía (G. III 10-11), Virgilio se expresa con igual esperanza en el *Paradiso* 25. Dante rescata en su *Comedia* al Virgilio poeta, al Virgilio histórico y lo entrega al Humanismo que está por venir.

### **2.2 Renacimiento**

Petrarca inicia el Renacimiento con una fuerza arrolladora. Sus citas, sencillas y breves, de las *Geórgicas* son numerosas; el italiano aprecia el poema didáctico como *ingeniosum et iucundum* (*Fam.* 23, 12 y 32). A pesar de todo, la estima que siente hacia ellas no es inspiración suficiente para intentar renovar el género, como hizo con la épica al componer el *África*, o la poesía bucólica, con su *Bucolicum carmen*. Tampoco Maffeo Vegio manifiesta apego al espíritu geórgico, detestando la manera de vivir que propugna Virgilio en las *Geórgicas*.

Pero Italia verá resurgir el género didáctico, sobre todo con dos obras latinas: el *Rusticus* (1483) de Poliziano, un poema didáctico latino de 270 hexámetros de indudable deuda virgiliana, que dedica el prólogo a sus propias lecturas de Hesíodo y de Virgilio; y el poema *Siphilis* o *De morbo Gallico* (1530) de Frascatoro, cuya descripción de la enfermedad es totalmente virgiliana. Su difusión y éxito fueron espectaculares y posiblemente causantes de un fenómeno inaudito en otros países, la creación del género poético didáctico. De hecho todas las historias de la literatura italiana dedican un capítulo a ello, desde G. Ginguené, hasta el manual más divulgado hoy, el de G. Petronio<sup>36</sup>. El proceso de rehabilitación de la agricultura encuentra su más persuasiva expresión, a la vez que una sistematización teórica, en el ámbito cultural del

---

<sup>35</sup> Cf. G. Highet, *La tradición clásica*, México 1954 (= Oxford 1949), trad. A. Alatorre, pp. 118-133.

<sup>36</sup> G. Ginguené, *Histoire du littérature italienne*, Paris 1824; G. Petronio, *Historia de la literatura italiana*, Madrid 1990.

humanismo platónico florentino<sup>37</sup>. Junto con las obras latinas de Poliziano y Frascatoro, y los manuales en prosa de Tanaglia, *De Agricoltura* y Foresi, *Libro chiamato Ambizione*, los dos del siglo XV, contribuyó a alimentar un filón de literatura “rústica” y didáctica que conjuga el lenguaje del idilio pastoral con el boceto campestre y una finalidad práctica y didáctico que depende de la actividad del hombre. Fruto de estas convergencias son: *Le api* (1539) de Rucellai, basado en la cuarta *Geórgica*, y del mismo año las *Coltivazioni* de Alamanni. Ambos poemas están escritos en italiano y son, pues, las primeras geórgicas del Renacimiento. Especialmente virgilianos son en Alamanni los libros VI Y VII, sobre días propicios y no propicios y los fenómenos meteorológicos. Le alejan de su modelo la intención moralizante y realmente práctica. Otros poemas didácticos que persiguen el deseo humanista de plasmar en “vulgar” el género latino de las *Geórgicas*, trasladando al italiano las virtudes de una elegante e inteligente capacidad de exponer de forma literaria preceptos sobre los temas más dispares son: *La balia* e *Il potere* del napolitano Tansillo, *La Caccia* de Valvason (1523-1593), y la *Nautica* de Baldi (1553-1617). En todos estos poemas, cualesquiera que sean sus dimensiones, la materia didáctica se ve amenazada –siguiendo el ejemplo de los clásicos en general, de Virgilio en particular– por digresiones destinadas a entretener al lector, “descansos poéticos”. La abundancia de los temas relacionados con la tierra, la naturaleza y los campos, responde, según G. Petronio<sup>38</sup>, no tanto a intereses prácticos o experiencias reales cuanto al calco retórico de la poesía latina didáctica por una parte, y por otra, a la aspiración idílica de evasión propia del Renacimiento, plasmada más tarde en el género pastoril, y en la alabanza de aldea y menosprecio de corte.

Propio también del Renacimiento, y ligado al libro IV de las *Geórgicas* es el nacimiento de los dramas musicales, de la ópera. Tras factores confluyen en la elección del mito de Orfeo de G. IV. El primero fue la aparición de la *Favola di Orfeo* (1480) de Poliziano, obra de gran influencia posterior que parte de G. IV y *Met.* X y XI

---

<sup>37</sup> Cf. “Georgiche” en *Enciclopedia Vergiliana*, t. 2, Roma 1985, pp. 696-697.

<sup>38</sup> Cf. G. Petronio, *op. cit.*, pp. 260-261.

—que a su vez son ampliación de Virgilio—, en la que el poeta se abandona a profundas meditaciones sobre la victoria de la muerte frente al amor, con la novedad de la utilización de un tema mitológico para una representación escénica en lengua vulgar<sup>39</sup>. La obra de Poliziano puso de moda el mito de Orfeo en la literatura italiana: pocos años después aparece una obra latina *Orphei Tragoedia*, atribuida a Antonio Tebaldi (1463-1537), y a finales del siglo la anónima *Fábula de Orfeo y Aristeo*, que luego tratarían muchos poetas. El segundo factor es enteramente coyuntural; la primera ópera es un encargo para celebrar una boda, y el mito de Orfeo es el único —junto con la *Alceste* de Eurípides— que ensalza el amor entre dos esposos. Por último, Orfeo es el cantor y músico por excelencia, ¿qué mejor tratamiento que el musical?. La primera verdadera ópera es el *Orfeo* de Peri-Rinuccini (1600), aunque la forma definitiva del género lo establecería Monteverdi, con su *Orfeo* (1607, su versión con un desenlace feliz data de 1609), con elaborado libreto de A. Striggio. La trama, a la usanza de la ópera a lo largo de la historia, se volverá más complicada y recargada: Rossi-Buti (1607) en la primera ópera para la corte francesa añaden nuevos personajes, Hera y Afrodita. Otros tratamientos operísticos del mito los proporcionan: Draghi-Minato (1683), Lully-Du Boulay (1690), Keiser-Bressand (1699), y muchos otros<sup>40</sup>.

En Francia las *Geórgicas* son admiradas como un poema didáctico técnico: Henri Estienne o Du Bellay, aunque éste no recomienda el género didáctico a los poetas franceses. El más ferviente admirador en esta época es Montaigne, quien en

---

<sup>39</sup> Poliziano ya había utilizado el mito de Orfeo y las *Geórgicas* en otras obras suyas, pero de manera breve y ocasional, cf. A. Michel, “Sur quelques vers de la Manto: Politien lecteur de Virgile”, en *Présence de Virgile*, París 1978, pp. 279-287, y P. Simon, “Les *Silves* d’Angelo Politien: l’utilisation de la rhétorique antique dans la création d’une poétique néo-latine de la Renaissance”, *BAGB* 1 (1984) 77-85.

<sup>40</sup> Gluck utiliza el tema en una de sus “Reform-Opern”, y de nuevo en un sobrio musical en 1762; immortaliza Euridice y Orfeo en la ópera *L’anima del filosofo* (1791); Offenbach en 1858 en una sátira donde Orfeo ha de descender al infierno a causa de su abrumadora leyenda; de este siglo es la obra de Killmayer (1961), sobre el texto de Poliziano. Además conocemos la música para ballet de Strawinsky (1947), cantatas como las de Berlioz (1827) y de Delibes (1878), la música sinfónica de Liszt (1856) y Martinet (1945), que comparten el mismo tema, el amor y la desesperación de Orfeo. Cf. J. Draheim, “Vergil in der Musik”, en *2000 Jahre Vergil*, Wiesbaden 1983, pp. 197-221; y Ch. P. Segal, “Orpheus from Antiquity to Today: Retrospect and Prospect”, en C. Kallendorf (ed.), *Vergil*, Nueva York 1993, pp. 160-250.

## *Las Geórgicas en la poesía antigua. Su influencia*

*Essais* II 10 las ensalza como la obra más completa de la poesía. Otro entusiasta es Ronsard, quien además de citar el poema al menos doscientas veces<sup>41</sup>, imita los pasajes más famosos: la alabanza de Francia de la *Franciada* se debe a la *Laus Italiae*; reproduce también la *Laus ruris*, el episodio de Aristeo, las premoniciones de la guerra civil, el proemio del libro I, el del libro III y el pasaje del *saevus amor*.

En Inglaterra pasa otro tanto; las *Geórgicas* son imitadas ocasionalmente, y sólo aquellos pasajes que nada tienen que ver con la parte didáctica del poema. Por ello lo recomienda una obra de gran influencia que prescribe la educación ideal, *The Governor* (1531) de Thomas Ellyot, por las maravillosas descripciones de la naturaleza. Spencer y Shakespeare las conocieron, pero muy inferiormente si se compara con la presencia de la *Eneida* y *Bucólicas*. Tan sólo se recrean breves pasajes, como el ejemplo de las abejas, apenas unos versos, en *Henry V*, o dos líneas en *Othello* acerca de la mandrágora, G. I 78-79. Los tratados de educación recomiendan su lectura –por ejemplo Milton en su *Of Education*– para familiarizarse con el mundo de la agricultura, junto con Lucrecio y Manilio, y en la escuela se seguía estudiando, más no parece haber encandilado la musa de los literatos, sólo la de los pedagogos.

### 2.3 El siglo XVII

El siglo XVII es testigo del desarrollo de una idea que favoreció la vuelta en el gusto de las *Geórgicas*: la alabanza de aldea en contraste con la vida de la corte. La evasión de las ciudades, el marco idílico del campo, el *locus amoenus* fueron tópicos, fuente inagotable de poetas y escritores en prosa que suspiraron verso a verso, línea a línea por la vida retirada, aunque persistan en vivir en la “perniciosa” vida acompañada de la urbe y la corte. Por supuesto estas obras, alabanzas de la vida del campo, no son auténticas geórgicas. El caballero que suspira por el campo no se parece en nada al colono de Virgilio, pero sí lo toma como base de alguna de estas composiciones. El final

---

<sup>41</sup> Cf. L. P. Wilkinson, *The Georgics of Virgil*, op. cit., p. 293, quien a su vez se basa en W. H. Storer, *Virgil and Ronsard*, París 1923, pp. 131-132.

de G. II, junto con el segundo epodo de Horacio serán las bases de este tópico que se desarrolló en Italia: Petrarca y su ensayo *Sobre la vida solitaria*; Alberti, *De la familia*; Lotichius, *Elegie*. En Inglaterra: Ben Jonson y *The Penshurst* y Sir Robert Wroth; el apéndice en verso del tratado *Of Agriculture* de Cowper; “The Leasowes” de Shenstone; *The Elder Brother* de Fletcher y Massinger. Y en Alemania y los Países Bajos: Johann Fischert (c. 1590), *Lob desz Landlustes* y Van Borsselen con su *Den Binckhorst* (1613). A finales de siglo abundaron los poemas de jardines, un especie de subgénero del anterior. Fue fundamentalmente un género específicamente inglés, con poemas tanto en latín como en inglés<sup>42</sup>. Este auge de lo geórgico anunciaría lo que vendría con el siglo XVIII, un siglo realmente dorado para el poema didáctico<sup>43</sup>.

## 2.4 El Siglo de las Luces

EL inmenso avance científico, las nuevas tendencias de la poesía, que desarrolla ahora la idea de lo útil y del servicio al ciudadano, el agrarismo ilustrado y la conciencia de una nueva época para el hombre, que sólo confía en la razón, determinaron el auge del género didáctico, fenómeno generalizado en toda Europa. Junto con nuevas y excelentes traducciones de las *Geórgicas*, como la de Dryden (1697) o Warton (1753) en Inglaterra, surgen infinidad de poemas que las imitan. Influyó en este auge –o fue más bien una manifestación de él– la publicación de la revista *The Gentleman's magazine*, destinada a una clase educada y con propiedades en el campo.

El mejor representante del renacimiento del género fue John Philips que publicó en 1706 el poema didáctico *The Cyder*. Destaca en él su amor a las tareas que trata de enseñar –la fabricación de la sidra y otras–, además de un envidiable sentido del humor –del que también hace gala Johnatan Swift al utilizar los pronósticos de G. I en *City Shower* (1710) y Gay en *Trivia*–. El haber satisfecho el gusto de sus coetáneos y los

---

<sup>42</sup> Dos extensos tratamientos de este tema son los de D. L. Durling, *Georgic Tradition in English Poetry*, Nueva York 1935; y J. Chalker, *The English Georgic. A Study in the Development of a Form*, Londres 1969.

<sup>43</sup> A este respecto hemos seguido la obra ya citada de L. P. Wilkinson, pp. 300-307, y la de M. L. Lilly, pp. 68-75.



méritos indudables de su poema sobre la sidra le proporcionaron una gran popularidad. Más breve, pero de mayor alcance poético, es el poema *The Seasons* de Thomson (1726-1744). Es tanto un poema filosófico y moral como descriptivo. Lo más interesante de él es que en las sucesivas revisiones que sufrió desde 1726 hasta 1744 se fue incorporando más y más Virgilio: la primavera toma prestada la imagen de la pelea de los toros de G. III 786-817, la tormenta de verano copia la del libro I de las *Geórgicas*, como la alabanza de Inglaterra lo hace con la de Italia, o los pronósticos del tiempo...<sup>44</sup> Su fama se extendió incluso a la pintura –los paisajes de Gainsborough siguen en muchas ocasiones las palabras de Thomson, traduciéndolas en lenguaje pictórico–, y fuera de las fronteras, en Francia le “copió” Sainé Lamber en el poema *Les Sahinos* (1769), y en España Viera y Clavijo intercala en un pequeño catecismo rural fragmentos de un poema titulado *Poema de los Meses*. *Le Fleche* (1757) de Ayer, *Le Pillaje* de Cribé, o *Le Tasa* de Compre son muchas de las secuelas de este auge didáctico<sup>45</sup>.

Italia por su parte redescubrió *La coltivazione* de Alamanni, lo que unido a la explosión ilustrada de obras tales como las *Cartas virgilianas* de Bettinelli (1758), *L'Obsevatore* de Gozzi (1761) y las obras satíricas y reformadoras de Parini, quien daba gran importancia a la influencia de los ciclos vitales –*Il matino* (1763), *Il mezzogiorno* (1765), y otras muchas de sus odas dejan constancia de su preocupación por la influencia de los elementos naturales–, dio lugar a una abundante producción de poesía didáctica, la mayoría de inspiración virgiliana. Pero el género didáctico, que había sido típicamente literario, adquirió con frecuencia una carga ideológica. Un primer ejemplo lo constituyen las propias odas de Parini: *La vita rustica* (1757), *La salubrità dell'aria* (1759-1760), *Sull'innesto del vaiolo* (1765), *Il bisogno* (1766), y *Sull'evirazione dei cantori* (1769), que junto con las odas *Il giorno*, *Il vespro*, *La sera* y *La mattina* logran un equilibrio entre lo viejo y lo nuevo, un elegante clasiscismo que no llegó a alcanzar

---

<sup>44</sup> Cf. G. S. Gordon, *English Literature and the Classics*, Oxford 1972, pp. 217-218.

<sup>45</sup> Sería extensísimo nombrar tan sólo la ingente cantidad de obras geórgicas inglesas, tanto en prosa como en verso. Remitimos para ello al capítulo “Agriculture” de L. P. Wilkinson, *The Georgics of Virgilius*, op. cit., pp. 305-309.

ninguno de sus seguidores. Otros poemas didácticos posteriores intentan esa conjunción de la tradición virgiliana y los nuevos recursos estilísticos e ideológicos de la Ilustración, son *La coltivazione dei monti* de Bartolomeo Lorenzi algunos años más tarde, el poema de Rezzonico della Torre (1742-1796) *Origine delle idee, Le perle y Le fragole* de Roberti (1719-1786), *Il baco da seta* de Betti (1732-1788), *La coltivazione del riso* de Spolverini (1695-1762) o *Il Cicerone* de Passeroni (1713-1803), que al hilo de la vida de Cicerón trataba en octavas todo tipo de temas<sup>46</sup>.

En Francia iniciaron el proceso dos poemas: uno latín, el *Praedium Rusticum* de Vanière y el francés *Agriculture* de Rosset, ambos subtitulados *Les géorgiques françoises*. Comparten los dos una misma visión objetiva y realista del campo, y una misma intencionalidad práctica: enseñar la dirección y labores de la granja<sup>47</sup>. La traducción de las *Geórgicas* de Delille (1769) se convirtió en un clásico de la época. Tras sus huellas aparecieron *L'homme des champs* de J. Delille y *Les quatre saisons* de F. J. de Bernis.

De la misma época, no sabemos la fecha exacta, es uno de los poemas didácticos más cercanos a las *Geórgicas*, las *Geórgicas portuguesas*, de Luis de Silva Mozinho de Albuquerque. Ni del autor ni del texto sabemos nada sino a través del análisis y traducción parcial de Alberto Lista<sup>48</sup>. De su juicio benévolo se extrae la excelencia del poema, aunque sin comparación con el original –como todos los poemas

---

<sup>46</sup>Cf. E. G. Gardner, *Virgil in Italian Poetry*, Oxford 1931.

<sup>47</sup> Sin duda el más importante y el de mayor trascendencia de todos los poemas didácticos franceses es el *Praedium Rusticum*, que supone según G. Soubeille, la culminación de la tradición virgiliana. Cf. G. Soubeille, "Le *Praedium Rusticum* de Jacques Vanière ou la fin d'une tradition virgilienne", *Pallas* 29 (1982) 79-97. El artículo analiza la tradición virgiliana y ciceroniana que soporta el poema y, además, la francesa. Su popularidad fue enorme, se tradujo enseguida a otros idiomas. Santos Díez González la vertió al español con el título de *La casa de campo* en 1785.

<sup>48</sup> A. Lista, "Geórgicas portuguesas, por Luis de Silva, Mozinho de Albuquerque", *El Censor*, 1 (1820) 440-461. Otra referencia, mínima, a este Luis de Silva es el soneto que le dedicó Moratín, en el que le ensalza por su obra, sin dar más detalles, y la publicación de un fragmento de la traducción de Lista en la BAE, en el volumen dedicado a los poetas del siglo XVIII, entre las obras de Lista. No he podido encontrar el original en Madrid, y aunque parezca arriesgado juzgar por la traducción, el parentesco es tan acentuado que puede afirmarse sin demasiados titubeos.

aquí citados–, y la perfecta armonización de principios físicos, instrucciones de labranza y descripciones llenas de vida y amor al campo.

La moda geórgica atravesó los mares y llegó a las colonias americanas. En 1731 el guatemalteco Rafael Landívar publica en Módena un poema en hexámetros latinos de clarísima inspiración virgiliana, la *Rusticatio Mexicana*. Con este poema “latino-americano” y nunca mejor empleado el adjetivo, Virgilio cruza el océano y aposenta sus reales en tierras americanas. Sus versos, casi 5000, ofrecen una descripción del paisaje y de la vida campestre llena de realismo<sup>49</sup>.

## 2.5 Los siglos XIX y XX

El movimiento del *Sturm und Drang*, la revolución francesa, la revolución industrial y el Romanticismo pusieron final a la moda de las *Geórgicas*. Los poetas se vuelven hacia Grecia, minusvalorando los poetas latinos. La poesía romántica reacciona contra la ciencia como materia de la poesía. Su supervivencia se limita a las escuelas y universidades, a los trabajos filológicos de los eruditos. Aún así dos excepciones se alzan gloriosas en este campo de desolación, lo que Wilkinson ha llamado “the best of English georgics”<sup>50</sup>, *The Land* (1926) de Victoria Sackville-West y un ejemplo aislado en la literatura norteamericana del pasado siglo, las *Virginia Georgics* (1858). Este último poema es obra de Charles Carter Lee, publicado en Richmond (Virginia). Su emparentamiento con Virgilio es evidente desde los primeros versos. Ch. C. Lee no sólo toma sus temas y sus recursos estilísticos, sino que también recoge los ideales de las *Geórgicas* y los aclimata en tierras americanas con la intención de transmitirlos al granjero virginiano<sup>51</sup>. Los dos, Virgilio y Lee, rechazan la guerra civil que ha desgarrado sus países, y esperan que el logro de la fertilidad de la tierra sea el logro de una nueva sociedad. El poema lo componen 2791 versos que se dividen en

---

<sup>49</sup>C. Naranjo Camacho, “La cultura clásica y el Nuevo Continente: *Rusticatio mexicana*, de Rafael Landívar”, en *Actas del VIII Congreso español de Estudios Clásicos*, Madrid 1994, pp. 505-510.

<sup>50</sup> Cf. Wilkinson, *The Georgics of Virgil*, op. cit., p. 311-313.

<sup>51</sup> Un estudio pormenorizado de la huella de Virgilio y otras fuentes en este poema es el de Herbert C. Lipscomb, “Virginia Georgics” *AJPh* 43 (1922) 228-237.

cuatro libros, como el modelo, y siguen parecida distribución de la materia, aunque las digresiones y las reflexiones morales y filosóficas son más frecuentes que en el poema latino. El mito de la Edad de Oro, las alusiones mitológicas, la referencias a personajes históricos –la figura de Octaviano desaparece, y en su lugar encontramos un Lincoln con los ropajes del emperador romano–, son adaptados al nuevo espacio y al nuevo tiempo.

El poema de V. Sackville-West es más descriptivo y contemplativo que didáctico. Proporciona una pintura real de la vida rural del condado de Kent. El poema está dividido en cuatro libros, uno por cada estación del año, en versos blancos, unos 2500, salpicados de interludios líricos.

Con motivo del Bimilenario de Virgilio ha abundado el estudio del autor y su influencia, y se ha ido desgranando la presencia de Virgilio en numerosos poetas de los dos últimos siglos<sup>52</sup>: “The Poems of Catullus” (1842) de Landor que recoge una traducción de parte de la cuarta *Geórgica*; “To Virgil” (1882) de Tennyson, o “propheta Gentium” (1896) de Lionel Jonson. Davie<sup>53</sup> desbroza la tradición virgiliana en el siglo XX de algunos poemas de Ezra Pound, Elliot, Hardy, Yeats, Tennyson, Allan Tate y Robert Graves. En la poesía italiana podemos encontrar ecos de las *Geórgicas* en el *Canto novo* de Gabrielle d’Annunzio, en el que recrea el primer libro de las *Geórgicas*, en *Chimera* y *Le foreste, Laudi* y *Poema dell Messi*, del mismo autor<sup>54</sup>; el poema “Terra novesca” de Ungaretti recrea un ambiente órfico y también su “Recitativo di Palinuro” guarda parentesco con Virgilio<sup>55</sup>.

---

<sup>52</sup> Cf. S. Gillespie, *The Poets on the Classics: an Anthology*, Londres 1988.

<sup>53</sup> D. Davie, “Virgil’s Presence in Ezra Pound and Others”, en Cardwell & Hamilton (eds.), *Virgil in a Cultural Tradition: Essays to celebrate the Bimillennium*, Nottingham 1986, pp. 134-146. Dentro de esta línea de investigación se encuentra un artículo curiosísimo que permite confirmar sin ninguna duda la universalidad de Virgilio, Kozue H. Kobayashi, “Virgil in Japan”, en *La Fortuna di Virgilio*, Nápoles 1986, pp. 507-525.

<sup>54</sup> E. Mariano, “Il Virgilio di Gabriele d’Annunzio”, en *Atti del convegno mondiali scientifico di studi su Virgilio (Mantova-Roma-Napoli)*, Milán 1984, pp. 282-304.

<sup>55</sup> S. Dverintsev, “Alcune considerazioni sulle tradizioni virgiliane nella letteratura europea”, *Atti del convegno mondiali scientifico di studi su Virgilio, op. cit.*, pp. 110-122.

## *Las Geórgicas en la poesía antigua. Su influencia*

Una brillantísima traducción al inglés, la del poeta y filólogo C. Day Lewis (1940), y un poema, *The singing Calendar* (1947), de L. A. S. Jermyn –una adaptación de las *Geórgicas* hecha durante el internamiento en un campo de concentración japonés durante la Segunda Guerra Mundial– son la prueba de que el interés por las *Geórgicas* sigue vivo.

Por último, la novela del Premio Nobel Claude Simon *Les Géorgiques* (1981). Pieza indiscutiblemente esencial de la literatura contemporánea, comparte con el poema de Virgilio, además del título, una atención especial y decisiva al ciclo de las tareas agrícolas, a la rueda de las estaciones del año, la lluvia, el sol, la primavera, en definitiva, a la inalterada y grandiosa majestad inhumana de la naturaleza, testigo indiferente de la tragedia y los avatares de los tres personajes y las tres épocas históricas que viven, cuyas experiencias parecen repetirse y superponerse<sup>56</sup>.

Ninguno de los poemas o novelas citados alcanza la brillantez del modelo, sólo la reflejan. Las presencias breves, en otros poemas de distinto género e intención, al ser incorporadas en otro contexto componen una obra nueva, diferente e incomparable. Son, eso sí, destellos del poema latino que yace bajo sus palabras e imágenes. El recorrido por la tradición de las *Geórgicas* en la literatura occidental sólo sirve para reafirmar la clase superior de un poema único y excelente.

---

<sup>56</sup> *Las Geórgicas* es una novela de difícil lectura, ardua y exigente, pues se cuentan simultáneamente las tres historias de los tres personajes, a los que, para colmo, no se les da, al principio, más nombre que un mismo pronombre: “él”. Una buena guía de lectura la proporciona el artículo de A. Basualdo, “*Las Geórgicas* de Claude Simon. (El sentido de una analogía)”, *Escuela de Noche. Revista sobre la creación literaria*, 9 (1996) 23-29. La naturaleza y el tiempo cíclico con las labores agrícolas igualmente cíclicas son los únicos elementos que, además de componer el marco inmutable al devenir de la acción, proporcionan las claves de desarrollo de los personajes. A veces toman incluso un papel protagonista, especialmente en la época de la Revolución Francesa, uno de los estratos temporales de la novela. En esta época, regida por la razón, el calendario revolucionario marca racionalmente el ritmo vital del descanso y del trabajo de la agricultura y la política –llegan a cambiarse los nombres de los meses: Brumario, Pluvioso, Ventoso, Vendimiario, Nevoso, Germinal...–. En realidad, es una novela sobre el cambio perpetuo e inmutable a la vez, cuyo único agente es el hombre frente a la naturaleza, de nuevo otro punto de contacto con las *Geórgicas* de Virgilio.

### III

## LAS GEÓRGICAS EN LA LITERATURA ESPAÑOLA COMO MODELO GENÉRICO

Virgilio mismo declara su poema dentro de la tradición didáctica, concretamente de la línea hesiódica al llamarlo canto ascræo<sup>1</sup>:

*salve magna parens frugum, Saturnia tellus,  
magna uirum; tibi res antiquae laudis et artis  
ingredior, sanctos ausus recludere fontis,  
Ascræumque cano Romana per oppida carmen.* (II 173-176)

La poesía didáctica, como todo género literario, se apoya en unos fundamentos teóricos que la definen como tal. Hay algunas constantes formales y estructurales que se repiten en todos los poemas así clasificados que permiten definirlos dentro del género didascálico<sup>2</sup>. Estos elementos o convenciones se estructuran, desde el

---

<sup>1</sup> Cf. A. J. Boyle, *The Chaonian Dove*, Leiden 1986, p. 36.

<sup>2</sup> Cf. K. H. Heinz, *Vergils Georgica. Strukturanalytische Interpretationen*, Tübinga 1971; M. Gigante (ed.), *Le Georgiche*, Nápoles 1982; M. Schmitt, *Die Komposition von Virgils Georgica*, Meisenheirn 1968; O. Klingner, *Virgils Georgica*, Zurich 1963. Sin embargo estos estudios suelen olvidarse de la concepción de poesía didáctica. Hay otros análisis importantes, aunque desde una óptica diferente, como el de Wilkinson, *The Georgics of Virgil*, Cambridge 1969. Sólo la revista *Materiale e discussioni per l'analisi dei testi classici* 31 (1994) dedica un número por completo al estudio del destinatario en la poesía didáctica, destacando el artículo de A. Schiesaro "Il destinatario discreto. Funzioni didascaliche e progetto culturale nelle *Georgiche*" 112-129; y el capítulo de G. Kromer "The Didactic Tradition in Vergil's *Georgics*" en *Virgil's Ascræan Song*, Australia 1979, pp. 7-22.

punto de vista del contenido, en torno al pacto didáctico: enseñar algo a alguien. Así todo poema consta de tres elementos fijos<sup>3</sup>:

1. proemio o declaración del poeta de la materia a desarrollar. Dentro del proemio, que suele situarse al principio del poema –y también al inicio de cada libro o canto–, el poeta invoca a las musas o divinidades adecuadas al tema tratado. La dedicatoria a un personaje más o menos contemporáneo del poeta con cierta relevancia social, que ejerza de protector o mecenas del autor es otro de los puntos obligados del proemio.

2. Uno de los componentes esenciales del género didáctico es la relación con el destinatario. Se estructura el poema en torno al *yo* y al *tú*; la figura del receptor real al cual el autor se dirige es fundamental. Mas desde Hesíodo hasta los últimos poetas latinos, el diálogo entre un narrador y un receptor opera de forma diversa, si bien hay algunos caracteres fijos en todos los autores didácticos. Servio lo dice así: cada obra didascálica requiere dos *personae*, un *doctor* y un *discipulus* que dialoguen entre ellos<sup>4</sup>. En torno a esta relación se organiza cada texto, que podrá, dentro de la ficción del diálogo, animar y llamar la atención del lector, ya sea de manera agresiva, ya sea en tonos indulgentes: imperativos, subjuntivos exhortativos, perífrasis de obligación y deber... Los recursos que utiliza el autor didáctico son variados y siempre destinados a llamar la atención del lector. Por otra parte la reflexión del poeta sobre su función, sobre su acción sobre el lector se refleja en las numerosas incursiones de éste dentro del poema para abreviar, dar un giro a la materia, anunciar el fin de un núcleo temático, o excusarse por la imposibilidad de extenderse más sobre un tema determinado.

---

<sup>3</sup> Sobre la codificación de los elementos estructurales del género poético didáctico en la literatura clásica cf. E. Pöhlmann, "Sabiduría útil: el antiguo poema didáctico", en *Historia de la literatura*, t. 1, *Literatura clásica*, Madrid: Akal, 1988, pp. 135-162. Las convenciones del poema didáctico en la literatura española han sido estudiadas por A. Gallego Barnés, "La relación autor/lector en la literatura didáctica: requisitos y modalidades", *Criticón* 58 (1993) p 103-116, y A. Rallo Gruss, "Tópicos y recurrencias en los resortes del didactismo: confluencia de diferentes géneros", *Criticón* 58 (1993) 135-154.

<sup>4</sup> D. Konstan ofrece un interesante estudio sobre las diversas funciones de emisor y receptor en el poema didáctico en su artículo "Foreword: To the Reader", *MD* 31 (1994) 11-22.

## *Las Geórgicas como modelo genérico*

3. Para relajar la aridez de la enumeración de preceptos y enseñanzas el poema didáctico se jalona a cada paso de digresiones y excursos. La variación de los contenidos de estos “anticlímax” es ilimitada, pueden estar motivados por una écfrasis, una explicación de un fenómeno de la naturaleza, pueden ser narraciones mitológicas o etiológicas... Tales digresiones no constituyen un mundo aparte de lo que es la materia puramente didáctica, sino que se hallan en estrecha relación con ella, no sólo ilustrando o ejemplificando los preceptos explicados, es simplemente otra forma más sutil de seguir enseñando. En el libro I el excurso más famoso es el canto al trabajo y de la Edad de Oro (I 121-150), que tiene su referente en los *Trabajos y días* de Hesíodo<sup>5</sup>. En el libro II la alabanza de Italia (II 136-176) y el elogio de la vida de los agricultores (II 458-540). Si Virgilio se apiada del hombre que lucha en los libros anteriores, en el libro III está al lado del animal que sufre las mismas pasiones y sentimientos que el hombre, y se comporta con iguales reglas; es el caso del excurso de la fuerza del amor (III 209-283). Los excursos del libro IV son entre sí muy distintos. Por una parte la descripción del viejo de Córico (IV 125-140) es uno de los pocos momentos optimistas de las *Geórgicas*. Por otra, tras la descripción del mundo de las abejas, que termina con la fragilidad de su sociedad –descripción que conduce al relativismo de la utopía de la sociedad– aparece la digresión más famosa de las *Geórgicas*, el epilio de Aristeo, dentro del cual se enmarca el mito de Orfeo (IV 281-558).

La forma de transmitir esas enseñanzas está también regulada de una forma bastante fija:

4. El paralelismo con la prosa didáctica es evidente. Sin embargo, en la poesía se necesita una adecuación entre doctrina y *carmen*, entre lo que se enseña y el soporte poético que se utiliza como vehículo, en esta exigencia reside su mayor

---

<sup>5</sup> Prácticamente todos los poemas didácticos de la literatura griega recurren a este excurso: Hesíodo *Op.* 106 ss., Arato *Phaen.* 96 ss. y en los latinos: Lucrecio V 925 ss. (aunque en este caso se sustituye la mítica edad áurea por una reflexión racionalista sobre los orígenes del hombre, más apropiada a la intención perseguida por el autor latino), el propio Virgilio en las *Geórgicas*, como estamos viendo, Ovidio *Ars amatoria* II 467-488; sobre este asunto cf. V. Cristóbal, *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Madrid 1980, pp. 440 ss; y P. A. Johnston, *Virgil's Agricultural Golden Age*, Leiden 1980.



dificultad. El poeta, por lo tanto, suele encontrar problemas en la introducción de un léxico técnico, propio de la materia que está enseñando, de ahí que cree nuevos términos, o dote de significados nuevos a tecnicismos ya existentes; este es el caso de Virgilio al acudir al léxico militar para hablar de las herramientas del agricultor, o de Ovidio al tratar la didáctica amorosa con los mismos términos militares.

5. Desde Hesíodo se ha adoptado fundamentalmente el hexámetro dactílico. En este metro encontramos la obra de Lucrecio y las *Geórgicas*. Pero es una forma métrica a veces muy rígida para la labor de enseñar en verso, como alternativa –y por un voluntario y consciente cruce de géneros: elegía y poesía didáctica– Ovidio utiliza el dístico elegíaco en el *Arte de amar*, o Avieno el trímetro yámbico, estructura más breve y ligera que facilita la lectura.

Todos estos elementos, sabiamente combinados y utilizados en función de un contexto y una finalidad, definen las *Geórgicas* como un poema didáctico. Los autores posteriores que sigan la senda marcada por Virgilio tratarán de imitar tanto las convenciones del género, como ciertas partes de su contenido.

## 1. EL POEMA DE LA PINTURA DE PABLO DE CÉSPEDES

El *Poema de la Pintura* de Pablo de Céspedes es el ejemplo más temprano de que disponemos de un poema didáctico moldeado a imitación de las *Geórgicas*. Fue publicado por primera vez en 1649 incluido en el *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco para comprobación de la doctrina que expone en los capítulos de su obra, cómo dice él mismo en el prólogo inédito<sup>6</sup>. Posteriormente fue editado, también fragmentariamente por el editor del *Parnaso Español* López Sedano, y por R.

---

<sup>6</sup> Existe una edición moderna del *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco, ed. de B. Bassegoda i Hugas, Madrid 1990.

Fernández, pero siguiendo el orden de Pacheco, es decir, los trozos dispersos y sin reparar que están divididos en dos libros o cantos. Otras ediciones, que son las que hemos consultado, son las de Ceán Bermúdez en su *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid 1800 (ed. facsímil 1965), t. 5, pp. 324-343; A. de Castro, *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, Madrid 1966, pp. 364-366; y M. J. Quintana, *Poesías selectas castellanas*, Madrid 1838.

El autor, Pablo de Céspedes, fue una personalidad artística e intelectual indiscutible del Siglo de Oro. Humanista polifacético, pintor, historiador, crítico de arte y poeta, representa al artista y esteta de formación manierista recibida en Italia, pero con estrechos vínculos con los eruditos y humanistas de su tiempo. Capaz de marcar la primera etapa del barroco, la proyección de toda su obra supone un riguroso programa humanista en donde se revisan los presupuestos del quinientos y se produce una adecuación a la Contrarreforma del seiscientos.

En cuanto a datos biográficos concretos de Pablo de Céspedes apenas hay pruebas documentales<sup>7</sup>. Su nacimiento ha sido fechado por Ceán Bermúdez en 1538, mientras que Pacheco lo sitúa en 1548. Su muerte parece haber ocurrido en 1608. Aunque es un dato no verificado, realizó estudios en Alcalá, donde adoptará el humanismo cristiano propio de la Contrarreforma de Felipe II. Sabemos que realizó al menos un viaje a Italia, de los sesenta a 1577. Volverá a España en 1583. En Italia se relacionó con humanistas como Benito Arias Montano. A su regreso a Córdoba como racionero de su catedral adquiere enorme prestigio nacional y desarrolla la mayor parte de su corpus artístico<sup>8</sup>. Es en esta etapa de su vida cuando contribuye sobremanera, en estrecho vínculo con dos importantes círculos intelectuales españoles, el sevillano y el

---

<sup>7</sup> Cf. R. Cobo Sampedro, *Pablo de Céspedes. Apuntes biográficos*, Córdoba 1881; F. M. Tubino, *Pablo de Céspedes*, Madrid 1868; y J. Rubio Lapaz, *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*, Granada 1993.

<sup>8</sup> Sobre su labor como pintor cf.: J. Ramírez de Arellano, "Artistas exhumados: Pablo de Céspedes, pintor, escultor, arquitecto, literato insigne y ¿músico?", *Boletín de la Sociedad Española de Escultores* II (1903) 204-214; M. Gómez Moreno, "El gran Pablo de Céspedes" *Boletín de la Academia de Bellas Artes y Letras de Córdoba*, 1948; J. M. Brown, "La teoría del Arte de Pablo de Céspedes", *Revista de Ideas Estéticas* 23 (1965) 95-105; y A. Gil Serrano, "La pintura de Pablo de Céspedes", *Axerquia* 14 (1982) 7-19.

granadino, al brillante desarrollo del barroco español del siglo XVII, sentando las bases del humanismo imperial español junto a figuras de la talla de Fernando de Herrera, Francisco Pacheco, Juan de Mal Lara, Arias Montano o Francisco de Medina<sup>9</sup>.

Su obra apenas se ha conservado; toda ella no ocupa apenas cincuenta páginas. La encabeza el *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura*, dirigida a Pedro de Valencia, al que siguen un *Discurso sobre la arquitectura del templo de Salomón* –más bien sobre el origen de la columna corintia–, una carta a Pacheco sobre los procedimientos técnicos de la pintura, y algunas pequeñas composiciones poéticas como el *Poema sobre el cerco de Zamora* o el poema *En elogio de Fernando de Herrera*; y la obra que más nos interesa, el *Poema de la Pintura*<sup>10</sup>.

Según R. Cobo Sampedro<sup>11</sup>, el *Poema* es obra juvenil que repasó ya en los últimos años de su vejez. Los fragmentos conservados consisten en 76 octavas que, desperdigadas en su obra, reprodujo Pacheco: capítulos I, II y XII del libro primero, capítulos I, VI, VII, VIII, IX y X del segundo, y capítulos IV y V del tercero.

El *Poema de la Pintura* se conserva por lo tanto sólo fragmentariamente. Como ya hemos dicho, no vio la luz durante la vida de su autor, y sobrevive, en parte gracias a la reproducción que Pacheco, su amigo y discípulo hizo de ella. Emplea éste partes del poema en su propio tratado, el *Arte de la Pintura* 1649, siempre que las encuentra oportunas. De esta manera es imposible conocer una completa transcripción del texto, así como tampoco el plan, orden e intención del *Poema*. Si bien algunos autores, como J. M. Brown<sup>12</sup> dudan que a Pacheco le hubiera llegado la obra en su totalidad. La afirmación hecha en el prólogo del *Arte de la Pintura* en el sentido de que

---

<sup>9</sup> Estos círculos, especialmente el sevillano, con Herrera como máximo representante, contribuyen decisivamente a la formación de las ideas sacro-imperiales españolas para la grandeza de la tierra, para lo cual los poetas realizan una extensa labor poética laudatoria del programa imperial, bases que reflejan claramente los escritos teóricos de Céspedes, y de las que no se halla lejos su *Poema de la Pintura*. Cf. Rubio Lapaz, *op. cit.*

<sup>10</sup> Toda su obra se halla editada en Ceán Bermúdez, *op. cit.*, pp. 268-352.

<sup>11</sup> Cf. R. Cobo Sampedro, *op. cit.*, p. 44.

<sup>12</sup> Cf. Jonathan M. Brown, "La teoría del arte de Pablo de Céspedes", *art. cit.*

se propone incluir “algunas de aquellas sus famosas estanzas que vinieron a mis manos después que pasó a mejor vida...” pudieran interpretarse como que él sólo tuvo acceso a una parte del mismo. Ceán Bermúdez, en la edición que del *Poema* realiza en su *Diccionario*<sup>13</sup> intentó seguir el plan que adoptó su autor: lo dividió en dos libros, puso al margen los epígrafes de las materias que contienen las octavas, y corrigió estas “de varios defectos que se notan en las ediciones anteriores, conforme á un códice original (que se ha tenido presente) del *Arte de la Pintura* de Pacheco, que se acabó de escribir en 24 de enero de 1638”<sup>14</sup>. La edición de A. Castro en 1960 sigue el orden de Ceán<sup>15</sup>. En todo caso, el hecho es que el *Poema* de Céspedes es actualmente incompleto y en consecuencia debe ser tratado con cautela.

Son sólo 76 octavas las que se conservan. Dadas las limitaciones de su estado no podemos conocer el plan general, ni podemos estudiar con seguridad su estructura. A pesar de ello, es evidentísima su filiación con los clásicos, especialmente con Virgilio. Así lo declaran numerosos editores, estudiosos, o simplemente admiradores del *Poema de la Pintura*: F. Tubino afirma al hablar de su formación que sus autores preferidos son “Homero y Virgilio, que le agradaban sobremanera... y Píndaro, á quien conservó marcado afecto toda su vida”<sup>16</sup>, y más concretamente añadirá que este poema es “una imitación felicísima de Virgilio”; J. Marchena en sus *Lecciones de Filosofía moral y Elocuencia* al hablar de la poesía filosófica incluye en ésta la didascálica, “en la que se dan preceptos de un arte o ciencia, como las *Geórgicas* de Virgilio o la *Naturaleza* de Lucrecio, a éstos pertenece el de Pablo de Céspedes”<sup>17</sup>; A. de Castro en su edición del *Poema* lo iguala a las *Geórgicas* de Virgilio<sup>18</sup>; J. M. Quintana y

---

<sup>13</sup> Cf. Ceán Bermúdez, *op. cit.*, pp. 324-343.

<sup>14</sup> Cf. Ceán Bermúdez, *op. cit.*, pp. 271-272.

<sup>15</sup> Todos aquellos que han estudiado la obra aceptan la disposición que Ceán dio al *Poema* de Céspedes. Sin embargo F. Tubino, *op. cit.*, p. 157, pone en duda la colocación de la octava LXXIV que empieza así: “¿Qué diré de la tabla, que desvía...”, a la que el numera como la LX.

<sup>16</sup> F. Tubino, *op. cit.*, p. 43; más adelante afirma también “Adviértase que al redactar aquella epístola (la *Carta a Francisco Pacheco*), tuvo presentes los textos de la *Historia natural* de Plinio”.

<sup>17</sup> Citado en F. Tubino, *op. cit.*, p. 193.

<sup>18</sup> A. de Castro, *op. cit.*, p. XXIV.

## *Las Geórgicas como modelo genérico*

M. Menéndez Pelayo establecen las *Geórgicas* como modelo del *Poema*<sup>19</sup>. Es el propio autor, además, quien señala su admiración por el poeta latino en la última octava del libro I:

Como se opuso con igual aliento  
El verso grande de Marón divino,  
Quando con paso audaz de ilustre intento  
De l' áurea eternidad halló camino:  
Puso en el trono d' el purpúreo asiento  
La noble tinta del poeta Andino  
Al magnánimo Eneas, no el inico  
Pasage, y la creciente de Numico

El *Poema*, en la medida que su fragmentariedad nos permite afirmar, sigue las directrices de la poesía didáctica clásica en general, y de las *Geórgicas* concretamente. Desde el punto de vista formal la obra consta de un proemio, apelación al lector y numerosas digresiones, que en este caso es la parte del poema que más se ha conservado, siendo prácticamente todas imitaciones del poema de Virgilio. Y en relación al contenido, la caracterizan como poesía didáctica la presencia de numerosos tecnicismos, ya propios de la materia tratada, ya adaptados, y la utilización de una

---

<sup>19</sup> J. M. Quintana, *op. cit.*, p. 113 : "Así como se hallan y á despecho de su incoherencia y corrección, son de lo más precioso que tiene nuestra poesía, y muestran en su autor su talento muy grande, un gusto acendrado, y el discípulo mas aventajado que Virgilio ha tenido entre nosotros. Propúsose como modelo las *Geórgicas* y de ellas aprendió el secreto de vigorizar y amenizar los preceptos, ya con las galas del lenguaje, ya con los colores de la imaginación, ya con el halago del número y la armonía. También tomó de ellos el camino de espaciar el ánimo de los lectores de cuando en cuando en grandes episodios, que variando y enriqueciendo la materia dan descanso y reposo en medio de la crudez de la doctrina. El ha sabido trasladar felizmente á sus octavas aquel nervio, aquel color, aquel acento, aquel gran gusto en fin que se admira en el autor latino." M. Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas*, Santander 1940, p. 397: "Nada tiene que envidiar Céspedes en el *Arte de la Pintura* a Virgilio en las *Geórgicas*. En estrecha amistad con Pacheco, Herrera, Medina y otros poetas de la escuela sevillana, sus versos son hijos del ingenio y del buen gusto... los episodios en que el numen de Céspedes se emancipa de la servidumbre de la materia científica, vuela con alas de Lucrecio y Virgilio".

## *Las Geórgicas como modelo genérico*

disposición métrica adecuada, la octava real, la estrofa más frecuente en los poemas narrativos españoles<sup>20</sup>.

1.1. En cuanto al *proemio*, debe componerse de tres elementos: declaración de la temática a tratar, invocación a las musas o divinidades relacionadas con la materia del poema y dedicatoria a un personaje coetáneo. En cuanto a este último punto, no podemos encontrar tal dedicatoria, ya por pérdida del material, ya porque no estuviera; sí hay una especie de invocación a Dios, o a lo que el autor llama “inspiración divina” (I 3-4). Pablo de Céspedes, tras una primera estrofa en la que se presenta su intento como “desigual atrevimiento” –no es sino el tópico de la modestia, de larga tradición en la literatura europea y ascendencia clásica<sup>21</sup>–, comienza directamente con estos versos declarando la materia que pretende enseñar:

¿Qual principio conviene á la noble arte?  
¿El debuxo, que él solo representa  
Con vivas líneas que redobla y parte  
Quanto el ayre, la tierra y el mar sustenta?  
¿El concierto de músculos? Y parte  
Que á la invención las fuerzas acrecienta?  
¿El bello colorido, y los mejores  
Modos con que florece? Ó los colores?  
Comenzaré de aquí, pintor del mundo

Tales versos no son sino la transposición de los versos iniciales de las *Geórgicas* (I 1-5):

*Quid faciat laetas segetes, quo sidere terram*

---

<sup>20</sup> Cf. T. Navarro Tomás, *Métrica española*, Barcelona 1991, pp. 255-256. La octava real, en principio fue la estrofa propia de la poesía lírica y bucólica, pero más tarde, durante los siglos de oro se fue especializando en poemas épicos y narrativos: Balbuena, Hojeda, Virués, Ercilla; o en poemas limítrofes con tal género como el *Canto de Calíope* de Cervantes y la *Fábula de Polifemo* de Góngora. Céspedes, al escribir este poema didáctico, la adoptó quizá por esa especialización en el género narrativo y solemne.

<sup>21</sup> Cf. E. R. Curtius, “Topica de la falsa modestia”, en *Literatura europea y Edad Media Latina*, t. 1, trad. A. Alatorre y M. Frenk, Madrid 1989 (= 1955), pp. 127-131.

## *Las Geórgicas como modelo genérico*

*uertere, Maecenas, ulmisque adiungere uitis  
conueniat, quae cura boum, qui cultus habendo  
sit pecori, apibus quanta experientia parcis,  
hinc canere incipiam. uos, o clarissima mundi  
lumina*

Tres son los elementos comunes: la enumeración de interrogativas, indirectas en el texto latino, directas en el de Céspedes; el verbo “conviene”/*conueniat*; y en último lugar, al final de toda esta enumeración, la misma fórmula, *hinc canere incipiam* / “Comenzaré de aquí”, si bien en el *Poema de la Pintura* falta el verbo *canere*.

Seguidamente, en los dos poemas, se introduce la invocación a la divinidad. En las *Geórgicas* Virgilio llama en su auxilio a Líbero, Ceres, a los Faunos, las Driades, a Neptuno, Aristeo, Pan, Minerva, Triptólemo, Silvano y finalmente a Augusto. En claro contraste, Céspedes perteneciente a otro siglo y a otra mentalidad, reclama para su empresa el favor del pintor del mundo, del único dios cristiano. El comienzo de esta invocación recuerda al de las *Geórgicas*, pues como Virgilio, expone los favores que recibe el mundo de sus protectores:

...pintor del mundo  
Que d' el confuso caos tenebroso  
Sacaste en el primero y el segundo  
Hasta el último día d' el reposo  
Á la luz la faz alegre d' el profundo;  
Y el celestial asiento luminoso  
Con tanto resplandor y perfetísima pintura...  
*...uos, o clarissima mundi  
lumina, labentem caelo quae ducitis annum;  
Liber et alma Ceres, uestro si munere tellus  
Chaoniam pingui glandem mutauit arista,  
poculaque inuentis Acheloia miscuit uuis;* (I 5-9)

Frente a la larguísima nómina de divinidades del campo que Virgilio invoca, Céspedes se limita a uno solo, contraste que el autor español deja bien claro;

## *Las Geórgicas como modelo genérico*

quizá no es sólo una afirmación, pudiera ser que en la mente del pintor estuviese una firme profesión de fe en contraposición al “politeísmo” del poema virgiliano. También en este texto encontramos la constatación de las “menguadas fuerzas e ingenio”, así en Virgilio al final de su invocación a Augusto (I 40-43):

*da facilem cursum atque audacibus adnue coeptis,  
ignarosque viae mecum miseratus agrestis  
ingredere et uotis iam nunc adsuesce uocari.*

Céspedes afirma rotundamente en parecida y modesta petición de auxilio:

De ti, mi inculto ingenio, enfermo y poco,  
Fuerzas alcance: yo á ti solo invoco.

Dentro del canto al Dios cristiano y al pequeño microcosmos del hombre, un detalle de los últimos versos (I 62-65) tiene como referencia los versos I 56-59 del poema geórgico, son aquellos en los que Virgilio recomienda la variedad de cultivos para cada suelo, elogiando los productos propios de cada región. Céspedes podría haberlos tenido en cuenta cuando alaba los varios colores que enaltecen la pintura del hombre:

...La rosa, en bella confusion mezclada;  
Ó d' el indio marfil trasflora y pinta  
La limpia tez con la sidonia tinta.

La mención del marfil de la India, junto con la enumeración de otras materias de diversa procedencia geográfica, acercan este texto al latino:

*...nonne uides, croceos ut Tmolus odores,  
India mittit ebur, molles sua tura Sabaei,  
at Chalibes nudi ferrum uiroaque Pontus  
castorea, Eliadum palmas Epiros equarum?*

Del proemio del *Poema de la Pintura*, o de lo que queda de él, falta la dedicatoria a algún personaje relevante de su tiempo, como Mecenas en las *Geórgicas*. Quizá estuviese en las octavas perdidas, pero es algo que no podemos asegurar. En el segundo libro el elogio del marqués de Priego nos hace pensar que quizá sea éste el



### *Las Geórgicas como modelo genérico*

mecenas del autor. Su alabanza está unida a la descripción del caballo, pues el ejemplar del marqués excede a todos los míticos propuestos anteriormente. El elogio ocupa las estrofas 13-16 del libro II y se dirige por igual al marqués y a su patria, Córdoba. El eco de los versos finales del *laus Italiae* se deja quizá traslucir en este fragmento (II 105-120):

Salve, gran madre, á quien dichoso parto  
Digno engrandece de corona y cetro,  
Cuyo esplendor se extiende y crece, harto  
Mas vivo y puro que el diurno Electro:  
Rendido el Persa, el Agareno y Partho  
Á su valor con sonoro plectro,  
Si el cielo tiene aun quien venza y quiebre  
De Smirna y Roma el presumir celebre.

Quales en torno al carro levantado  
De uncidos ferocísimos leones  
Van al abrigo del materno lado  
De estrellas los ardientes escuadrones:  
No menor gozo tienta el pecho amado  
Ver tú salir de ti tales varones,  
Cuya virtud , qual celeste fuego  
Reluce, y mas el gran marqués de Priego.

En la misma línea, Virgilio elogia la tierra de Italia a través de su estirpe guerrera, vencedora de pueblos y pueblos, terminando con la figura de César por encima de los demás (G. II 167-174):

*haec genus acre uirum, Marsos pubemque Sabellam  
adsuetumque malo Ligurem Volcosque uerutos  
extulit, haec Decios Marios magnosque Camillos,  
Scipiadas duros bello et te, maxime Caesar,  
qui nunc extremis Asiae iam uictor in oris  
imbellem auertis Romanis arcibus Indum.*

## *Las Geórgicas como modelo genérico*

*salve magna parens frugum, Saturnia tellus,  
magna uirum: tibi res antiquae laudis et artem  
ingredior sanctos ausus recludere fontis....*

1.2. El poeta, en el proemio, ya ha establecido qué se propone enseñar, pero para ello necesita un receptor, un educando: el lector. Es en la poesía didáctica el género en el que se articula más claramente la *relación autor-lector*; el autor se propone enseñar unos conocimientos concretos al lector y utiliza para aconsejar u ordenar los mismos procedimientos verbales que en Virgilio, como son imperativos: “procura un orden” (v. 67), “comienza” (v. 69), “no cures atajar luengo camino” (v. 77); futuros impresivos: “primero romperás lo menos duro” (v. 65), “Tendrás también el acero bien labrado” (v. 171), “Será entre todos el pincel primero” (I, 137); presentes de subjuntivo exhortativo: “Sea argentada concha” (I, 185), “Que parezca en el ayre movimiento” (II, 41), “Vayan las hebras a encontrarse” (II, 198); incluso el futuro de subjuntivo: “Imitare el color en su madera” (I, 156).

Dentro de este segundo punto, la relación poeta-receptor, es frecuente en la poesía didáctica la reflexión del autor sobre el propio proceso de escritura. Son numerosas la injerencias de su voz dentro del poema didáctico, bien para volver al tema del que se ha desviado, bien para terminar un tema y pasar a otro, o simplemente recordar al lector su presencia. Asimismo, el autor establece ciertas comparaciones entre su labor, el proceso creativo, y otros trabajos; es el caso del final del libro II 541-542 de las *Geórgicas*, en el que Virgilio cierra la narración como si de una carrera de cuadrigas se tratase:

*Sed nos immensum spatiis confecimus aequor,  
et iam tempus equum fumantia soluere colla.*

Esta misma imagen la recoge Céspedes en la octava II 17, con la misma función, conclusión no de un libro como en las *Geórgicas*, sino de un tema, la simetría:

No consienten tus fuerzas lo que emprendes,  
Que pocas son, y ya el cansado aliento,

## *Las Geórgicas como modelo genérico*

Vuelve, vuelve y conoce la carrera,  
Que ya tomaste , á proseguir primera.

También el símil del puerto y las velas, utilizado dos veces por Virgilio (G. II 41-46 y IV 116-117) se halla presente en Céspedes, en la octava II 23:

Bien hay donde estender la blanda vela  
Por ancho campo, donde el fin no es cierto,  
Y traer mil preceitos que la escuela  
Tuvo de los antiguos y concierto;  
Mas miéntras la intencion mas se desvela  
Mas cerca pide el deseado puerto:  
Con todo descubrir el fin se debe  
Del camino mas fácil y mas breve.

Tras estos versos se hallan mezclados dos símiles de las *Geórgicas*; uno, aquel en el que pide auxilio a Mecenas para su tarea, II 41 y 44-46:

*Maecenas, pelagoque uolans da uela patenti...*  
*...ades et primi lege litoris oram;*  
*in manibus terrae. non hic te carmine ficto*  
*atque per ambages et longa exorsa tenebo*

Por segunda vez Virgilio vuelve a utilizar la imagen marinera, la de la nave que llega a tierra<sup>22</sup>, IV 116-117:

*atque equide, extremo ni iam sub fine laborum*  
*uela traham et terris festinem aduertere proram...*

De una y de otra se han extraído, no sólo la imagen, sino también la función; de la primera, la amplitud del tema, de la segunda, la necesidad de abreviar y dar pronto fin al tema tratado.

---

<sup>22</sup> Cf. Curtius, "Metáforas náuticas", en *op. cit.*, pp. 189-193, donde se analiza una breve historia del tópico, desde su iniciador, Virgilio, pasando por Horacio, Estacio, la *Ilias Latina*, Venancio Fortunato, San Jerónimo, Dante o Spencer.

## *Las Geórgicas como modelo genérico*

1.3. Lo más característico de la poesía didáctica, y del género didáctico en general, es la alternancia de enseñanza y narración, es decir de preceptos y *excursos* que relajen la aridez de la parte teórica, siguiendo la máxima horaciana de *docere et delectare*. El discurso didáctico, la doctrina pictórica va jalonándose de digresiones de todo tipo que hacen mucho más accesible su lectura. La variación de los contenidos de estos anticlímax es ilimitada; puede estar motivada por una écfrasis, una etiología, o simplemente una narración mitológica. En este caso, los más numerosos son, dada la temática del poema, las écfrasis, como el famoso ejemplo del caballo; pero también otros, de contenido ideológico o moral, son frecuentes, y lo que es más importante, están tomados y adaptados de las *Geórgicas*. No sólo en los excursos, incluso en la exposición de consejos la influencia de Virgilio es muy importante.

La enseñanza del arte de pintar comienza en la octava I 9, tras una laguna importante –así está señalado en el margen por su editor Ceán Bermúdez–:

Primero romperás lo menos duro  
Dest' arte, poco á poco conquistando:  
Procura un órden, por el qual seguro  
Por sus terminos vayas caminando  
Comienza de un perfil sencillo y puro...

La recomendación de un método: empezar por lo más sencillo y seguir un orden recuerda a las *Geórgicas*, especialmente el mandato del primer verso: “Primero romperás lo menos duro”, más propio de una actividad agrícola que de una pictórica. También Virgilio recomienda empezar por un estudio de la actividad a emprender (I 50-52):

*ac prius ignotum ferro quam scindimus aequor*  
*uentos et uarium caeli praediscere morem*  
*cura sit...*

## *Las Geórgicas como modelo genérico*

Un famoso pasaje de las *Geórgicas*, el del valor del trabajo y su origen, por medio del cual el hombre se impone sobre una naturaleza casi enemiga<sup>23</sup>, es la base de las siguientes estrofas del *Poema de la Pintura* (I 10-14):

Un día y otro día, y el continuo  
Trabajo hace práctico y despierto;  
Y después que tendrás seguro el tino  
Con el estilo firme y pulso cierto  
No cures atajar luengo camino,  
Ni por allí te engañe cerca el puerto:  
Vedan que el deseado fin consigas  
Pereza y confianzas enemiga.

Así la universal naturaleza  
Quantos produce el esplendor del cielo  
No primero los arma de firmeza,  
Ni con osado pie huellan el suelo,  
Qu' el sabor de la leche y la terneza  
Funde y condensa del corpóreo velo,  
Y como va creciendo el alimento  
Refuerza con igual mantenimiento,

Hasta que ya crecida, llega al punto  
Adulto edad, de más perfecto estado:  
El sustento dispone y dalo junto  
Al cuerpo y al vigor acomodado:  
No quieras adornar más tu trasunto  
De lo que conviene al primer grado,  
Que cuanto más en él te detuvieras,  
Irás más pronto al otro á que subieras.

Ya que l' aura segunda de la suerte

---

<sup>23</sup> Cf. A. Ruiz de Elvira, "El contenido ideológico del *labor omnia vicit*", *CFC* 3 (1972) 9-33.

## *Las Geórgicas como modelo genérico*

Descubre en tu favor felice agüero,  
No puede segun esto sucederte  
Ménos el resto que el sudor primero:  
Porende con ahinco anteponerte  
Pretende entre los otros delantero,  
Llevando siempre, y vencerás, por guía  
La libre obstinación de tu porfia.

El seguimiento no es literal, se ha adaptado a una nueva materia, la pintura y su aprendizaje, y a un nuevo propósito: no vencer a la naturaleza hostil sino a posibles competidores. La máxima virgiliana *labor omnia uicit/ improbus et duris urgens in rebus egestas* (I 145-146) está recogida en los primeros versos del texto anteriormente citado de Céspedes, si bien *improbus* aparece desdoblado en “Un día y otro día” y en “contino”, y *rebus egestis* no es en este caso una naturaleza externa a la que haya que dominar, sino la propia naturaleza humana: “la pereza y confianzas enemigas”. La etiología de la agricultura que enlaza con el desarrollo virgiliano del tópico de la Edad de Oro, en el que se inserta su elogio del trabajo, no encuentra paralelo en el *Poema de la Pintura*, al igual que tampoco encontramos la fórmula *primus* para ilustrar y explicar la labor de los pioneros en una actividad. Sí, por el contrario, se introduce uno de los pasajes más elogiados de este poema: la prosopopeya de Miguel Ángel<sup>24</sup> (estr. 14-17), si no el primero en el tiempo, sí lo es en calidad y merecimientos:

...Qu' en aquella excelente obra espantosa,  
Mayor de quantas se han pintado,  
Que hizo el Buonarota de su mano  
Divina en el Etrusco Vaticano. (I 109-112)

Personaje el de Miguel Ángel capaz de iluminar todo su siglo con su genio, así se le elogia con términos lucrecianos (I 120-128):

---

<sup>24</sup> Cf. F. Zueras Torrens, “Los pintores-escritores como Céspedes como arquetipo”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes* 95 (1975) 5-23, p. 9; M. Menéndez Pelayo, *op. cit.* pp. 398-399; y A. de Castro, *op. cit.*, p. XXIV.

## *Las Geórgicas como modelo genérico*

Era perpetua noche y sombra oscura  
La ignorancia que tanto ocupa y tiene,  
Quando con llama relumbrante y pura  
Esta luz clara se aparece y viene:  
Vistióse de no vista hermosura  
El siglo inculto y rudo, á quien conviene  
Con título vencer debido y justo  
La fortunata edad del gran Augusto.

El segundo precepto de Pablo de Céspedes a los pintores noveles es el conocimiento de sus armas o utensilios. El comienzo es abrupto, pues hay que notar que faltan las octavas que lo precedía:

Será entre todos el pincel primero  
En su cañón atado y recogido  
Del blando pelo del silvestre vero  
(El belgico es mejor y en mas tenido):  
Sedas el jabalí cerdoso y fiero  
Parejas ha de dar al mas crecido:  
Será grande ó mayor, segun que fuere  
Formado á la ocasión que se ofreciere.  
Un junco, que tendrá ligero y firme  
Entre dos dedos la siniestra mano,  
Dó el pulso incierto en el pintar se afirme,  
Y el teñido pincel vacile en vano:  
De aquellos que cargó la Tierra-firme  
Entre oro y perlas navegante ufano  
De évano ó marfil, asta que se entre  
Por el cañon, hasta que el pelo encuentre.  
Demás un tabloncillo relumbrante  
Del árbol bello de la tierna pera,  
O de aquel otro, que del triste amante

## *Las Geórgicas como modelo genérico*

Imitare del color en su madera:  
Abierto por la parte de delante,  
Dó salga el grueso dedo por defuera:  
En el asentarás por sus tenores  
La variedad y mezcla de colores...  
... Demás de esto un cuchillo acomodado  
De sus perdidos filos ya desnudo,  
Que encorpore el color; y otro delgado  
Que corte sin sentir fino y agudo  
Los despojos del páxaro sagrado,  
Cuya voz oportuna tanto pudo  
De la tarpea roca en la defensa  
Quando tenerla el fiero Gallo piensa...

El pasaje, por supuesto, está inspirado en el correspondiente de las *Geórgicas* (I 160-175). Virgilio enumera los instrumentos propios del agricultor en términos parecidos:

*Dicendum et quae sint duris agrestibus arma  
quis sine nec potuere seri nec surgere messes:  
uomis et inflexi primun graue robur aratri,  
tardaue Eleusinae matris uolentia plaustra,  
tribulaue trahaeaeque et iniquo pondere rastru...*

Al igual que el poeta mantuano nombra la reja, el arado, el carro, los trillos las rastras y rastrillos, los canastos, los cañizos y el arel, Céspedes enumera y describe los varios utensilios necesarios al pintor: pinceles, brocha, tiento, tablilla, losa... No sólo la inclusión de este precepto acerca los dos poemas, es la estructura y el tono de este fragmento del *Poema de la Pintura* lo que nos llama la atención, y es muestra más segura de una posible influencia de las *Geórgicas*. Son tres las marcas formales que Céspedes quizá copie de Virgilio: en primer lugar, la fórmula de inicio, *primun robur aratri* (I 162) y “Será entre todos el pincel primero”(I 137); en segundo, la mención de la materia prima y su origen, *robur aratri* y “Demas un tabloncillo



## *Las Geórgicas como modelo genérico*

relumbrante/ Del árbol bello de la tierna pera" (I 153-154); por último, las alusiones mitológicas, frecuentes en los dos poemas comparados, en las *Geórgicas* a dioses del campo, *Eleusinae plaustra* (I 163), o *uirgea Celei* (I 165), y en Céspedes "O de aquel otro (árbol), que del triste amante/ Imitare el color en su madera" (I 155-156).

La digresión final que cierra el libro I del *Poema de la Pintura* es un elogio de la tinta y de su labor recordatoria de historias antiguas, de poemas pasados o de hazañas perdidas en el tiempo. Esta loa, que ha sido muy valorada por los pocos críticos que han estudiado el poema, deja, según algunos de ellos<sup>25</sup>, sentir claramente la influencia de Virgilio. Sin embargo no hemos notado una huella concreta de las *Geórgicas* aunque el tono general del texto sí es virgiliano –nótese que en la segunda octava puede quizá aludir a Dido, y por tanto a la *Eneida* de Virgilio, y no en vano termina con la alabanza de "Marón divino" que ya hemos mencionado anteriormente-. Pero también puede recordar la Oda IV 8 de Horacio sobre el poder immortalizador de la poesía frente al poder incontestable de la muerte. El tema tiene raíces pindáricas (*Ol.* I 4-6, *Nem.* VI 30-31 y *Nem.* VII 8-24) y no habría que descartar esta influencia pues el propio Céspedes leyó a Píndaro en griego como lo demuestran los párrafos de algunas de sus odas encontrados en los borradores del *Poema de la Pintura*, concretamente *Nem.* III ep. 1, *Ol.* III ep. 3 y *Ol.* II antistr. 4. Posiblemente a la lectura de Píndaro se deban los siguientes versos:

Tiene la eternidad ilustre asiento  
En este humor por siglos infinitos:  
No en el oro, ó el bronce, ni ornamento  
Parío, ni en los colores exquisitos:  
La vaga fama con robusto aliento  
En él esparce los canoros gritos,  
Con que celebra las famosas lides  
Desde la India á la ciudad de Alcides.

---

<sup>25</sup> M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 398; M. J. Quintana, *op. cit.*, p. 113.

## *Las Geórgicas como modelo genérico*

¿Que fuera (si bien fué segura estrella  
Y el hado en su favor constante y cierto )  
Con la soberbia sepultura y bella  
De las cenizas del esposo muerto  
La magnánima reyna? ¿Si en aquella  
Noche oscura de olvido y desconcierto  
La tinta la dexara, y los loores  
De versos y eruditos escritores?  
...Á los hombres y mármoles la muerte:  
Llega el fin postrimero, y el olvido  
Cubre en oscuro seno quanto ha sido.  
Humo envuelto en las nieblas, sombra vana  
Somos, que aun no bien vista desaparece:  
Breve suma de numeros que allana  
La parca, quando multiplica y crece  
Tirana suerte en condición humana  
Que con nuestros despojos enriquece.  
Deuda cierta nacemos y tributo  
Al gran tesoro d' el hambriento Pluto  
Todo se anega en el Estígio lago:  
Oro esquivo, nobleza, ilustres hechos...  
¿Quantas obras la tierra avara esconde,  
Que ya ceniza y polvo las contemplo?  
¿Donde el bronce labrado y oro? ¿Y donde  
Atrios y gradas d' el asirio templo,  
Al qual de otro gran rey nunca responde  
De alta memoria peregrino exemplo?

Todo el pasaje, en cualquier caso, cierra el libro I con una visión pesimista de la grandeza alcanzada por el hombre, pero enterrada en el devenir del tiempo, si hombres como Virgilio no se hubiesen encargado de cantarlas. De igual

forma se cierra el primer libro de las *Geórgicas*, con la desolada imagen de las artes agrícolas destruidas por la guerra, si no hubiese aparecido Augusto como libertador.

Finalmente, en el libro II, como ejemplificación de la simetría que debe haber en la pintura de los animales se describe la figura del caballo, que no es otra que el dibujo de este animal en *G. III* 75-122<sup>26</sup>. Dice así Céspedes (II 41-96):

Que parezca en el ayre y movimiento

La generosa raza, dó ha venido,

Salga con altivez y atrevimiento,

Vivo en la visto, en la cerviz erguido:

Estríbe firme el brazo en duro asiento

Con el pie resonante y atrevido,

Animoso, insolente, libre, ufano,

Sin temer el horror de estruendo vano.

Brioso el alto cuello y enarcado

Con la cabeza descarnada y viva:

Llenas las cuencas, ancho y dilatado

El bello espacio de la frente altiva:

Breve el vientre rollizo, no pesado,

Ni caído de lados, y que aviva

Los ojos eminentes: las orejas

Altas son derramarlas y parejas.

Bulla hinchado el fervoroso pecho

Con los músculos fuertes y carnosos:

Hondo el canal, dividirá derecho

Los gruesos quartos limpios y hermosos:

Llena l' anca y crecida, largo el trecho

De la cola y cabellos desdeñosos.

---

<sup>26</sup> F. Tubino, *op. cit.*, p. 160: "Céspedes sobresale en el género descriptivo y la pintura del caballo es una imitación felicísima de Virgilio".

## *Las Geórgicas como modelo genérico*

Ancho el güeso del brazo y descarnado:

El casco negro, liso y acopado.

Parezca que desdeña ser postrero,

Si acaso caminando, ignota puente

Se le opone al encuentro; y delantero

Preceda á todo, al esquadron siguiente:

Seguro, osado, denodado y fiero,

No dude de arrojarse á la corriente

Rauda, que con las ondas retorcidas

Resuenen las riberas combatidas.

Si de léjos al arma dió mel aliento

Ronco la trompa militar de Marte,

De repente estremece un movimiento

Los miembros, sin parar en una parte:

Crece el resuello, y recogido en viento,

Por la abierta nariz ardiendo parte:

Arroja por el cuello levantado

El cerdoso cabello al diestro lado.

Tal las sueltas madejas extendias

De la fiera cerviz con fiero asalto,

Quando con los relinchos encendias

El ayre y blanca nieve, á Pelio alto:

Las matas mas cerradas esparcias

Al vago viento igual de salto en salto,

En el encuentro de tu ninfa bella

Saturno volador delante della.

Tal el gallardo Cilaro iba en suma,

y los de Marte atroz iban y tales.

Fuego espiraba l' albicante espuma

De los sangrientos frenos y bozales:

Tal con el tremolar de Livia pluma

## *Las Geórgicas como modelo genérico*

Volaban por los campos desiguales  
Con ánimos y pechos varoniles  
Los del carro feroz del grande Aquiles.

La descripción está estructurada atendiendo a tres facetas de lo reseñado: aspecto físico, actuación en el combate y comparación mítica. Tal es, también, el plan que sigue el dibujo del caballo en la obra virgiliana. Mas no sólo comparten el mismo esquema, los ecos y las expresiones idénticas nos llevan afirmar que Céspedes está basando su obra en las *Geórgicas*, y en este caso, traduciéndola. Veamos, pues, el análisis concreto de este fragmento.

Al aspecto exterior del equino dedica Céspedes las tres primeras octavas, mientras que Virgilio once versos. Ya, en primer lugar, los dos autores hacen referencia a su casta “generosa” utilizando la misma palabra: *pecoris generosi pullus* (v. 75), y “La generosa raza , dó ha venido” (v. 42). Los dos rasgos que a continuación se ponderan son la cerviz erguida, y el paso elegante: *in aruis / altius ingreditur et mollia crura reponit* (vv. 75-69), “Vivo en la vista, en la cerviz erguido: / Estribe firme el brazo en duro asiento / Con pie resonante y atrevido” (vv. 44-46). Asimismo traduce el primer hemistiquio del verso 79 *nec uanos horret strepitus*, que se convierte en “Sin temer el horror de estruendo vano” (v. 48), utilizando palabras de idéntica raíz: *horret*=horror y *uanos*=vano. Virgilio va ahora repasando toda la anatomía del caballo, método que imita Céspedes: “Brioso el alto cuello y enarcado / Con la cabeza descarnada y viva” (vv. 49-50), *illi ardua ceuix / argutumque caput* (vv. 79-80); “Breve el vientre rollizo” (v. 53), *breuis aluus* (v. 80); “Bulla hinchado el fervoroso pecho / Con los musculos fuertes y carnosos” (v. 57-58), *luxuriatque toris animosum pectus* (v. 81); “Hondo el canal, dividirá derecho / Los gruesos quartos limpios y hermosos” (vv. 59-60), *at duplex agitur per lumbos spina* (v. 87).

La siguiente octava (vv. 65-72) amplifica dos versos de las *Geórgicas*: *primus et ire uiam et fluuios temptare minacis / audet et ignoto sese committere ponti* (vv. 77-78); utiliza el autor cordobés calcos literales: “ignota puente” (v. 66), al lado de

amplificaciones como la del río, en la que *fluuios minacis* se ha convertido en “corriente / Rauda, que con las ondas retorcidas / Resuena en las riberas combatidas” (vv. 70-72). Evidentemente, con estos rasgos se inicia la alabanza del comportamiento del caballo en la batalla. El paralelismo es obvio; prácticamente traduce los versos 83-86 de las *Geórgicas*: *...tum , si qua sonum procul arma dedere, / stare loco nescit, micat auribus et tremus artus*, que equivalen a los vv. 73-76: “Si de lejos el arma dió el aliento / Ronco la trompa militar de Marte, / De repente estremece un movimiento / Los miembros, sin parar en una parte”; *collectumque premens uoluit sub naribus ignem. / densa iuba, et dextro iactata recumbit in armo* (vv. 85-86), que aparecen recogidos así: “Crece el resuello, y recogido en viento; / Por la abierta nariz ardiendo parte: / Arroja por el cuello levantado / El cerdoso cabello al diestro lado.” (vv. 77-80). Céspedes trasvasa versos de un texto al otro traduciéndolos, siguiendo el mismo orden y ampliando de vez en cuando algún pequeño detalle que no oscurece su fuente.

Por último, la comparación o ejemplarización con el universo mítico, rasgo muy propio de la poesía didáctica, ha sido igualmente tomada de la pintura del caballo del libro III de las *Geórgicas*. Sin embargo, Céspedes ha “desordenado” la enumeración, poniendo en primer lugar lo que en el texto latino estaba en último lugar. Pero esto, además de no ser relevante, no vela en ningún momento la obra que subyace detrás del *Poema de la Pintura*. Más importante es la utilización de la misma fórmula introductoria: *talis...*, que es apenas traducida: “Tal ...”. Veamos el texto de Virgilio, vv. 92-94: *talis et ipse iubam ceruice effundit equina / coniugis aduentu pernix Saturnus, et altum / Pelion hinnitu fugiens impleuit acuto*, que han sido adaptados en los vv. 81-88 del *Poema de la Pintura*, en los que la utilización de los mismos epítetos: “alto Pelión” o “volador Saturno” –en este caso Céspedes ha “exagerado” *pernix*–, la introducción “tal...”, o la mención de la esposa, poetizado en el castellano como “ninfa bella”, son marcas indudables de la influencia de un texto en el otro. Asimismo, las otras tres comparaciones son paralelas a las del poema latino: *talis Amiclaei domitus Pollucis habenis / Cyllarus et, quorum Grai meminere poetae, / Martis equi biuges et*

*magni currus Achilli*. (vv. 89-91), que son ampliados en los vv. 89-96 del *Poema de la Pintura*.

No es la obra de Virgilio la única fuente del *Poema de la Pintura*, las odas de Píndaro son una lectura conocida por Céspedes, que además las consulta en el texto original en griego. El anterior pasaje citado sobre el poder immortalizador de la poesía refleja esa lectura. Más claramente lo demuestran los fragmentos de borradores del Poema encontrados en el archivo de la catedral de Córdoba<sup>27</sup>. En ellos se citan varias estrofas de algunas odas de Píndaro, en griego, y a continuación su traducción en latín, todas ellas con motivo de esclarecer la situación geográfica de las columnas de Hércules (*Nem.* III ep. 1 y *Ol.* III ep. 3). Pero sobre todo se cita la antístrofa 4 de *Ol.* II, así transcrita:

ὅσοι δ' ἐτόλμασαν ἐς τρὶς  
[ἐκαρωθι] ἐκατερωθι μείναν[ ]τες  
ἀπὸ πάνταν ἀδικῶν ἐχειν  
ψυχὰν ἔτειλαν Διὸς  
ὁδὸν παρὰ Κπονου τυρ[ ]-  
σιν. ἐνθα μακάρων  
νᾶσον ὀκεανίδες  
ἄυραι περιπνέουσιν ἀν-  
θεμα δε χρυσοῦ φλέγει·  
τὰ μὲν χερσοῦθεν ἀπ' ἄ-  
γλαῶν δένδρεων,  
ὔδωρ δ' ἄλλα φέρβει  
ὄρμοισι τῶν, χέρας ἀνα-  
πλεκοντι καὶ στεφάνοις.

Se dice textualmente "Tomó de allí este lugar (Pablo de Céspedes) en el primer libro de la Pintura, hablando de los Elíseos Campos. Zoographicorum.

La cual el suavísimo i fecundo

---

<sup>27</sup> Todos estos fragmentos se encuentran editados en J. Rubio Lapaz, *Pablo de Céspedes y su círculo*, op. cit., pp. 308-311.

## *Las Geórgicas como modelo genérico*

Zefiro alienta i resplandor rodea  
de la templanza i apazible mundo  
mueve l'aura oceánica i marea  
de do nace un reposo almo i profundo  
o restaura la vida y la recrea  
I matizan el suelo de contino  
Las desmalatadas flores y oro fino  
Unas los bellos prados i sombríos  
visten de colorada hermosura  
d'otras llevadas de favonios fríos  
Exala vivo color l' alta espesura  
i en el contorno de los mansos ríos  
guarnecen otras l' arboleda oscura  
enriquecido siempre el sitio ameno  
de dulces prendas de verano ageno.

Sin embargo, aunque en el borrador se puede reconocer el modelo, este queda olvidado al retocarlo después, y en el *Poema*, tal como fue recogido por Pacheco apenas quedan rastros de Píndaro:

Al ufano pabon álas y falda  
De oro bordaste y de matiz divino,  
Dó vive el rosicler, dó la esmeralda  
Reluce, y el zafiro alegre y fino:  
Al fiero pardo la listada espalda  
La piel al tigre en modo peregrino;  
Y la tierra amenísima, que esmalta  
El lirio y rosa, el amaranto y calta.

Del original apenas queda tan sólo la imagen de las musas trenzadoras de oro y la tierra esmaltada de flores.



## *Las Geórgicas como modelo genérico*

En resumen, nos encontramos ante un texto fragmentario, difícil de enjuiciar en su totalidad: estructura, plan, diseño. A pesar de ello, con lo que se ha conservado podemos confirmar una dependencia directa de las *Geórgicas* desde el punto de vista formal y desde la perspectiva del contenido. Hay una imitación consciente e intencionada del poema didáctico latino en sus tópicos formales y estructurales: proemio, exhortaciones al lector y combinación de consejos y narraciones que rebajan el clímax del didactismo. Y, sobre todo, ya sea en sus expresiones, ya en fragmentos más o menos extensos, hay una copia casi literal, llegando a la traducción, de las *Geórgicas*, como en el caso de la descripción del caballo, o la enumeración de las armas del pintor, sin tampoco olvidar el uso del texto de Píndaro, por pequeño que sea. Pero a pesar de los elogios y la apreciación que alcanzó el poema y su autor entre sus coetáneos, poca o nula fue la trascendencia que pudo haber tenido pues la obra no fue publicada nunca en su totalidad.

## 2. EL ARTE DE LA CAZA DE NICOLÁS FERNÁNDEZ DE MORATÍN

En 1765 se publicó en Madrid el poema *La Diana o Arte de la caza* de Nicolás Fernández de Moratín. Es éste nuestro segundo poema en el tiempo moldeado a imitación de las *Geórgicas* de Virgilio. El autor lo dio a conocer cuando ya había publicado parte de su producción literaria –un año antes había empezado a editar su publicación periódica *El poeta*, en la que reunía su producción lírica, y en 1762 había salido a la calle su comedia *La Petimetra*– y, por lo tanto, gozaba de notable estima, tanto en el mundillo literario de la época como en la corte real española. El poema está dividido en seis cantos y está compuesto en sextinas narrativas o sextas rimas, una estrofa de rarísima presencia en la poesía española, de posible origen italiano que, poco

usada en los Siglos de Oro, tuvo su mayor auge en el siglo XVIII y fue especialmente utilizada en composiciones didácticas<sup>28</sup>. La elección de Moratín a este respecto ha sido estudiada por J. Arce en su artículo "El poema *La Diana o Arte de la caza* de Nicolás de Moratín"<sup>29</sup>, uno de los pocos estudios que a esta obra se ha dedicado.

La relevancia en la historia de la literatura española de su autor, Nicolás Fernández de Moratín, no ha sido suficiente razón para un mayor estudio de una obra de indudable calidad poética<sup>30</sup> y extraordinario interés por su clarísima filiación con las letras latinas. De hecho, J. Arce ha denunciado la escasa atención que se le dedica, apenas unas líneas en los manuales en el epígrafe dedicado a su autor, de él no hacen mención ni el marqués de Valmar, ni Menéndez Pelayo, siendo según este autor "el poema de mayor alcance y amplitud –con mucho– de Moratín, uno de los más extensos poemas de todo el siglo XVIII, y el de más pretensiones de toda la historia de la literatura española en la forma métrica elegida, lo que le convierte en una muestra de auténtica excepción"<sup>31</sup>. Respecto a la segunda cuestión, su modelación a ejemplo de otros poemas didácticos clásicos, el profesor V. Cristóbal ha publicado un excelente artículo que resulta difícil de igualar: "De las *Geórgicas* de Virgilio al *Arte de la Caza* de Moratín"<sup>32</sup>; en palabras de este autor "es ésta (su modelación a ejemplo de las *Geórgicas*)

---

<sup>28</sup> Precisamente Navarro Tomás, *Métrica española*, Barcelona 1991, p. 308, al describir esta estrofa utiliza como ejemplo el poema de Moratín estudiado en este capítulo.

<sup>29</sup> J. Arce, "El poema *La Diana o Arte de la caza* de Nicolás de Moratín", *Revista de Literatura* 84 (1980) 75-98. El problema estriba en el por qué de esta estrofa en una composición tan larga, sin existir precedentes, ni en la literatura española ni en la italiana. No es el cometido de nuestro estudio intentar el análisis de esta cuestión, pero sí podemos apuntar un dato: es la estrofa preferida de dos poemas didácticos que hemos estudiado: *La Música* de Iriarte, y el *Poema físico-astronómico* de Gabriel de Ciscar y Ciscar, muchísimo más extenso que el poema de Moratín.

<sup>30</sup> *La Diana* fue, sin embargo, diversamente juzgada en su época: Sempere y Guarinos en *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, t. 4, Madrid 1785-1789, p. 124, considera que el poema es "uno de los mejores didácticos que se han publicado en España". En cambio F. Sánchez Barbero, en *Principios de Retórica y Poética*, Madrid 1913, pp. 232-233, no lo nombra explícitamente, pero quizá pudiera referirse a él cuando afirma: "No hago mención de nuestros poemas didácticos porque por desgracia son muy malos".

<sup>31</sup> En estos términos se expresaba J. Arce en "El poema *La Diana o Arte de la caza* de Nicolás de Moratín", *art. cit.*, p. 76.

<sup>32</sup> Este artículo, al que debemos confesar una indudable deuda y al que a lo largo de este capítulo haremos continua referencia, se publicó en *Habis* (1991) 191-205. Otros autores han apuntado

## *Las Geórgicas como modelo genérico*

una cuestión clave para la interpretación y entendimiento de *La Diana*. Pues, como veremos, el poema de Moratín –aunque de temática general diferente a las *Geórgicas*–, constituye en cuanto a sus recursos técnicos, a su estructura y a muchos de sus motivos... un poema didáctico clásico”<sup>33</sup>.

Una vez sentadas las premisas fundamentales y antes de pasar al análisis pormenorizado de la utilización de las fuentes clásicas por parte de Moratín conviene hacer referencia a dos cuestiones teóricas y coyunturales que explican la existencia de éste y otros poemas y obras didácticas en el siglo XVIII. Si bien el género didáctico, y especialmente la poesía, es un género poco frecuente en la literatura española, es precisamente el siglo de la Ilustración el que va a cultivarlo con especial interés. Es en estos años, último tercio del siglo XVIII y primeros del XIX<sup>34</sup>, en los que se produce un cambio en la concepción de la poesía; ésta se convierte en un arma de difusión de las ideas ilustradas, y la estética se subordina a la claridad de pensamiento y a su difusión: “El desprecio por la poesía inútil, de temas gastados y triviales, corre parejo al interés por utilizarla en una misión educadora y doctrinal. El tono poético se rebaja y la poesía cae de la torre de marfil de la palabra bella. Esto permite descubrir “poesía” en objetos que nunca la tuvieron. Del *utile dulci* horaciano el poeta da preferencia a la utilidad. Por eso la poesía tiene una dimensión personal, pero, sobre todo, una dimensión social”<sup>35</sup>. En semejante contexto no es de extrañar la proliferación de poemas didácticos sobre los más diversos temas, y siempre, o casi siempre, a imagen y semejanza de los modelos

---

brevemente la imitación virgiliana de este poema, como es el caso de J. Arce en el *art. cit.* o P. Deacon, “Nicolás Fernández de Moratín: tradición e innovación” *Revista de Literatura* 84 (1980) 99-120, p. 119.

<sup>33</sup> V. Cristóbal, *art. cit.*, p. 192.

<sup>34</sup> Aunque la periodización de la literatura de esta época es punto clave de discusión, todos los críticos coinciden en señalar el año 1770 como el punto de partida de la nueva sensibilidad ilustrada; nuestro poema es ligeramente anterior a esta fecha, pero bien pudiera pertenecer a esta nueva etapa. Cf. J. Arce, *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid 1981, p. 27; E. Palacios, *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, t. 4, Madrid 1980, p. 49; J. Checa, *La poesía del siglo XVIII*, Madrid 1992, p. 53; y R. Reyes (ed.), *Poesía española del siglo XVIII*, Madrid 1988, pp. 40-41.

<sup>35</sup> E. Palacios, *op. cit.*, p. 52.

grecolatinos<sup>36</sup>. El mismo afán reformista de la Ilustración unido a la promoción de la agricultura contribuyen decisivamente a la atención dedicada en este siglo a las *Geórgicas*, así lo explica el profesor Vidal: “La dignificación de lo útil que propone la Ilustración y, concretamente, el prestigio que recupera el tratar del trabajo de los campos contribuyen a revitalizar el Virgilio geórgico en el siglo XVIII. El agrarismo ilustrado, tal como aparece por ejemplo, en la obra de Trigueros y en la de Jovellanos, se cuida de mantener una vertiente literaria y didáctica que tiene en las *Geórgicas* su modelo. No fueron ajenos a esta preocupación, aunque su obra se sitúa generalmente en el campo de la lírica, los poetas neoclásicos que, como Juan Meléndez Valdés (“Batilo”) en su romance *Los segadores* y otras poesías, exaltan la vida del campo”<sup>37</sup>. De este hecho tuvo también parte importante la aparición en 1737 de una obra teórica fundamental para explicar los caracteres básicos de la literatura dieciochesca, de enorme repercusión en su época, nos referimos a la *Poética* de Luzán. Dicha obra no negaba en bloque el acervo poético español del XVII pero ponía serias reservas a los excesos barrocos, propugnaba la imitación de la naturaleza y el rigor clásico en la construcción poemática (armonía, proporción, orden, dignidad verbal) y proyectaba la poesía hacia el dominio de los temas útiles<sup>38</sup>; Luzán no fue sólo el preceptista que introdujo en España las ideas innovadoras del “buen gusto” y la vuelta al clasicismo, sino un poeta precursor de la poesía genuinamente ilustrada. Dos son las ideas claves de esta *Poética* que Moratín<sup>39</sup> aplica en su *Diana*: la poesía está subordinada a la función social de la literatura, hecho que supone una toma de posición con respecto al hombre y su papel en la comunidad,

---

<sup>36</sup> Puede consultarse al respecto el “Catálogo de Poemas Castellanos del siglo XVIII” del tomo 68 de la B.A.E., Madrid 1952, pp. vii-xiv.

<sup>37</sup> Este pasaje aparece citado en el artículo ya citado del profesor J. L. Vidal, p. 193, y pertenece a la introducción general a *P. Virgilio Marón. Bucólicas. Geórgicas. Apéndice Virgiliano*, Madrid 1990, p.131.

<sup>38</sup> I. de Luzán, *La poética*, Zaragoza 1937, Francisco Revilla (ed.), pp. 60-64, o en la edición de Russell P. Sebold, Barcelona 1977, pp. 189-92.

<sup>39</sup> La opinión de Ticknor es rotunda en cuanto a la relación entre Nicolás Fernández de Moratín y Luzán al considerar al primero como “el sucesor y, hasta cierto punto, el heredero de las opiniones de Luzán”, cf. L. A. de Cueto, “Bosquejo histórico de la poesía española del siglo XVIII” en *Poetas líricos del XVIII*, B.A.E., t. 61, Madrid 1952, p. CXI.

y la necesidad de un cambio social; y la aceptación de las obras maestras del pasado como modelos indiscutibles a imitar: la imitación se hace según las normas del género, asumiendo una gama de técnicas retóricas dadas, y el autor dotado verá posibilidades no explotadas por el modelo –el poeta debe estar dotado de dos cualidades, fantasía y arte–. En otras palabras, Luzán sienta en su *Poética* las bases de la Ilustración y el Neoclasicismo, que Moratín se encargó de ejemplificar en su *Diana*. No fue el único: Tomás de Iriarte con *La música*, objeto de estudio en el capítulo siguiente, Gabriel de Ciscar y su *Poema físico-astronómico* (1828), siguiendo las pautas de Lucrecio<sup>40</sup>, o el mismo Moratín de nuevo con su *Arte de putear*<sup>41</sup> (c. 1777), recreando el *Arte de Amar* de Ovidio<sup>42</sup> representan notables muestras de esta vuelta a un género antiguo, pero encaminado a una función reformista de su tiempo y sociedad –además de la función puramente de divertimento de Moratín en su *Arte de putear*–.

La práctica de la imitación, tan acorde a la *Poética* de Luzán, está declarada sin empacho por el propio Moratín en la *Introducción* al poema: “No pongo las citas de las imitaciones porque para los ignorantes sobran, y para los doctos no hacen falta: razón, que aunque muy común, no por eso es menos cierta. Ni es cosa de menos valer el imitar; mayormente en nuestro siglo, que apenas se podrá decir cosa que no esté ya dicha, habiéndonos antecedido tantos millares de escritores”. La intención del autor de escribir un poema didáctico a imitación del género clásico, especialmente de las *Geórgicas*, no es casual; el propio Moratín declara querer ser un nuevo Virgilio en la estrofa 60 del canto VI<sup>43</sup>:

---

<sup>40</sup> Cf. E. Herreros Tabernero, “Lucrecio y otras fuentes latinas en el *Poema físico-astronómico* de Gabriel de Ciscar y Ciscar”, *CFC-Elat* 8 (1995) 281-293.

<sup>41</sup> La última edición del poema de Moratín de I. Colón Calderón y G. Garrote Bernal, Archidona (Málaga) 1995, viene encabezada por este título, *Arte de putear*, preferido por los editores al tradicional *Arte de las putas*.

<sup>42</sup> Cf. V. Cristóbal, “Nicolás Fernández de Moratín, recreador del *Arte de Amar*” *Dicenda* 5 (1986) 73-87.

<sup>43</sup> La edición utilizada para el texto del poema de Moratín es la incluida en la antología realizada por el marqués de Valmar en la colección de la B.A.E. *Poetas del siglo XVIII*, t. 61, pp. 49-65, en la que ni se menciona su título auténtico –lo encabeza tan solo con la denominación *Poema didáctico*– ni el Prólogo, que por supuesto aparece en su edición original de 1766.

## *Las Geórgicas como modelo genérico*

Y yo, que como el cisne mantuano  
se ensayó en la geórgica, y saliendo  
de las selvas, cantó al varón troyano,  
canté la caza...

Y en la siguiente estrofa insiste:

E inflamada la musa castellana  
seré nuevo Virgilio Mantüano  
a sombra de otro Augusto Octaviano.

Esta emulación es doble, pues declara sin ambages su modelo, el Virgilio geórgico, y, además, lo hace con una fórmula virgiliana al adaptar las palabras del poeta emulado en G. III 8-15 cuando éste a su vez anunciase la introducción en Roma de la poesía didáctica de Hesíodo bajo el patrocinio del genuino Augusto Octaviano, estableciéndose una cadena deliberada desde el siglo VI a. C. hasta nuestro siglo XVIII español: *temptanda uia est, qua me quoque possim / tollere humo uictorque uirum uolitare per ora. / primus ego in patriam mecum, modo uita supersit, / Aonio rediens deducam uertice Musas; / primus Idumaeas referam tibi, Mantua, palmas / et uiridi in campo templum de marmore ponam / propter aquam, tardis ingens ubi flexibus errat / Mincius et tenera praetexit harundine ripas.*

Todo el poema está además salpicado de clarísimas referencias a Virgilio y su poema didáctico. Hacia el final, precediendo y sirviendo de pórtico a su autoproclamación como el nuevo Virgilio ya anuncia la posibilidad de ello, siempre bajo la protección del infante Luis:

Los trabajosos números de Silio  
Fáciles hizo (Luis), y remontó a los cielos  
Los versos del altísimo Virgilio;  
Y encontrando en los príncipes consuelos  
Los humildes que siguen las Camenas,  
No faltarán Marones si hay Mecenas.

Y a comienzos del canto V vuelve a hacer una clarísima referencia a las *Geórgicas* de Virgilio, cuya mención no sirve sino para reafirmar la intención de Moratín de vincular su obra con la latina: “Ni hallarlas dudes, cuando están cebadas / En el póleo, que aplaudió Virgilio... /del cual agradecida / Mi musa hace mención restablecida”.

El poema está dividido en seis cantos, de un número variable de versos cada uno de ellos. En ellos, Moratín va siguiendo paso a paso los recursos técnicos y formales, y gran parte de los motivos que son propios de la didáctica clásica en general y de las *Geórgicas* en particular: proemio, digresiones o excursos, interpelaciones directas al lector y tecnicismos. Además de los aspectos formales, y aún tratando de una temática diferente a las *Geórgicas*, va a seguir la huella de Virgilio en muchos de sus excursos. Sin embargo los ecos clásicos no serán sólo virgilianos, sino también de Horacio, Ovidio, Lucano y Marcial, como muy bien ya ha estudiado V. Cristóbal<sup>44</sup>. Según él, la decisión de preferir la obra didáctica de Virgilio a pesar de su diferente temática, sobre otras específicamente cinegéticas –las obras de Gratio y Nemesiano– ha sido debido a su mayor prestigio y calidad poética.

2.1. El proemio suele estar formado por la declaración de la temática a tratar, la invocación a las divinidades acordes al poema y la interpelación a una segunda persona a la que está dedicado el poema y bajo cuya protección se adscribe el poeta. En este caso Augusto Octaviano es el “gran Luis”, el infante Luis Jaime de Borbón, hijo de Felipe V y de Isabel de Farnesio, con el que el autor, Nicolás Fernández de Moratín había tenido la ocasión de convivir durante su infancia, pues su padre, en calidad de guardajoyas, formaba parte del séquito de la reina, cargo que luego heredaría él mismo. Moratín aúna al Octavio y al Mecenas de Virgilio en una sola persona: el infante Luis, al que constantemente se dirigirá como “Ibero Augusto” o “Mecenas español” ya desde

---

<sup>44</sup> Cf. V. Cristóbal, *art. cit.*, pp. 193-194.

## *Las Geórgicas como modelo genérico*

las primeras estrofas. No son estas, sin embargo las primeras referencias virgilianas, significativa es sin duda la segunda estrofa –la primera, en una especie de priamel, rechaza los habituales dioses cantados por los poetas: “el Amor tirano” y “Marte el inhumano”– que es una perfecta traslación de los primeros versos de las *Geórgicas*: traduce y resume la serie de interrogaciones indirectas que las inician: *quid faciat laetas segetes...*; e introduce a continuación el “yo autor”: *hinc canere incipiam uos* (I 4), la invocación a la divinidad más adecuada a la materia –especificada en la oración de relativo dependiente del vocativo– : *uos, o clarissima mundi / lumina, labentem caelo quae ducitis annum...*, y la petición de amparo y valor a una personalidad de renombre, que en el poema de Virgilio corona magistralmente la larga invocación a las doce divinidades agrestes: *tuque adeo, quem mox quae sint habitura deorum / concilia incertum est, urbisne inuisere, Caesar, / terrarumque uelis curam, et te maximus orbis / ingredere et uotis iam nunc adsuere uocari*. El poema *La Diana* ha reducido algunos de estos elementos, otros los ha modificado y otros los ha enriquecido con elementos de las propias *Geórgicas*, aunque posteriores, he aquí el texto de la segunda, tercera y cuarta sextina:

Con cuál arte las fieras y las aves  
Sujete el hombre, ó tu, deidad campestre,  
Casta Diana, que ejercerlo sabes,  
Dicta á mi inculta música silvestre,  
pues nunca otro español subió al Parnaso  
por donde yo dirijo el nuevo paso.  
¡Luis, oh gran Luis! mi amparo y ornamento!  
Dame esfuerzo y valor para invocarte,  
Que aquel soy, que con alto pensamiento  
Destinaron los cielos á cantarte,  
Y yo te llamaré con nombre justo,  
Mecenas español, ibero Augusto.  
Tu, que benigno y plácido escuchaste



## *Las Geórgicas como modelo genérico*

Aun trémula á mi musa balbuciente,  
¿No la has de oír ahora? Tu llenaste  
El mundo de la fama de clemente:  
Tu virtud, tu piedad faltar no pudo:  
Animo, ó Musa, arrójome: ¿qué dudo?

A pesar de la reducción de las interrogaciones indirectas, de las seis de las *Geórgicas* a una en el texto español, el vínculo es tan estrecho que incluso Moratín ha conservado en español el subjuntivo, más propio de las interrogativas indirectas latinas que de nuestro idioma. La primera invocación directa no es, como en el caso del poema didáctico latino a su Mecenas, sino a la diosa Diana como deidad campestre, reduciéndose también el larguísimo catálogo de doce divinidades rurales de Virgilio a sólo esta; además Diana no entra en esa enumeración, siendo la razón sencilla, pues no es la diosa protectora del campo, sino patrona de cazadores, y por tanto apropiadísima para un poema cinegético como el nuestro –así lo proclama el doble título–. Lo que sí continúa las pautas de Virgilio es lo formal: por una parte la estructura vocativo+ oración de relativo, y por otra parte la ligazón de esa invocación a la primera interrogación indirecta, constituyéndose en su proposición principal. Es ahora cuando se introduce la labor de autoría, anunciándose como el primero que realiza tal misión. Virgilio, en otro pasaje que ya hemos citado G. III 8-15, ya había anunciado lo mismo con idéntica fórmula: *primus ego in patriam...* La tercera y cuarta estrofas están dedicadas enteramente al patrón de Moratín, el infante Luis, al que se dirige con clarísimas referencias virgilianas “Mecenas español, ibero Augusto”, siguiendo la petición del autor latino de clemencia para su labor apelando a su benignidad para con lo cantado: *da facilem cursum atque ...adnue... / miseratus agrestis...*: “dame esfuerzo y valor para invocarte / ....Tu, que benigno y plácido escuchaste / Aun trémula á mi Musa balbuciente / ...tu llenaste / El mundo de la fama de clemente”.

## Las Geórgicas como modelo genérico

2.2. La exposición de los consejos y enseñanzas propios de la materia que se pretende enseñar –lo que da el nombre y el carácter fundamental a este género poético– se realiza de la manera más efectiva posible, intentando actuar directamente sobre el lector de manera que éste adquiera o tome unas actitudes o hábitos determinados. Para ello necesita llamar su atención por medio de apelaciones directas al lector: sintagmas impresivos, vocativos y exhortaciones. A este respecto el cuidado de Virgilio en variar convenientemente las fórmulas para evitar la monotonía era extremo<sup>45</sup>: así combinaba los subjuntivos exhortativos (I 45-46: *incipiat iam tum mihi taurus aratro / ingemere*; I 64-65: *pingue solum / fortes inuertant tauri*) con futuros yusivos (I 72: *patiere situ durescere campum*; I 73: *flaua seres mutato sidere farra*), *profuit*+infinitivo o *conuenit*+infinitivo (I 84: *sterilis incendere profuit agros*), imperativo de presente (I 100: *umida solstitia atque hiemes orate serenas*; I 210: *exercete, uiri, tauros, serite hordea campis*), imperativos de futuro (II 197: *saltus et saturi petito longinqua Tarenti*; II 412-413: *laudato ingentia rura, / exiguum colito*) y perifrásticas de obligación (I 178-179: *area cum primis ingenti aequanda cylidro / et uertenda manu*; II 418-419: *sollicitanda tamen tellus puluisque mouendus*).

Esta misma variedad la podemos encontrar en los versos de *La Diana*: imperativos (II, estr. 38 “descerraja al pausar; tira a la pieza / pronto y á tenazón, si va emboscada; / si lleva el curso rápido o ligero, / dispara el tiro un poco delantero.”), futuros yusivos (II, estr. 38 “Cubrirás con el punto la cabeza / Del ave...”; II estr. 45 “Y con su inclinación y enseñanza / Los harás diestros...”), perífrasis de obligación (II estr. 35 “Justo es que sepas, porque te señales, / Como á los animales debe hacerse / La guerra con los propios animales”), fórmulas semejantes al *conuenit* o *profuit* latino ( “Ni importa menos que elegir la gente / Saber cuál vario elemento de fieras... I, estr. 40) y subjuntivos exhortativos ( II, estr. 47 “Ni te agrade adiestrarlos de mañana...”, III 21

---

<sup>45</sup> En este punto seguimos el artículo ya citado del profesor Cristóbal, p. 194.

## *Las Geórgicas como modelo genérico*

“Jamás tu vista ese cuidado deje” o canto IV estr. 3 “Dejemos á los rubios alemanes / Del Danubio la usada cacería”).

La voz del autor es un elemento fundamental en un género en el que éste pretende actuar sobre el lector. Las intromisiones en el texto del poema son habituales, casi siempre atrayendo la atención del lector sobre la labor que se está realizando. Las referencias personales y autobiográficas forman parte de esas llamadas de atención. Aunque las referencias a la situación temporal y espacial de Moratín son muy abundantes, los versos finales tienen un interés añadido a los datos que nos informan de la vida de su autor: la firma que cierra *La Diana* no puede ser más elocuente en cuanto a su parentesco con la obra de Virgilio cuya tradición estamos estudiando. Virgilio deja su impronta personal en los versos finales de las *Geórgicas* informando acerca del lugar donde compuso su poema: *illo Vergilium me tempore dulcis alebat / Parthenope studiis florentem ignobilis oti* (IV 563-564). El Nápoles escenario de la actividad poética virgiliana pasa a ser ahora Madrid: “Madrid, la gran Madrid me alimentaba / en tiempo tan dichoso...” (VI, estr. 58). Como colofón, para reafirmar su “georgismo”, Moratín sella *La Diana* con el mismo verso final de las *Geórgicas*, *Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi*, traducido *ad hoc*: “a la sombra de un haya recostado”, trasunto a su vez del verso inicial de la primera égloga, creándose de esta manera un hermoso entramado intertextual entre autores antiguos y modernos.

2.3. La exposición didáctica está dividida en seis núcleos narrativos o cantos, cada uno con un título que hace referencia al tema tratado en ellos: desde el origen y antigüedad de la caza (canto I), a los peligros y pertrechos que le son necesarios (II), a los caballos, peces y conocimientos astrológicos (III), se pasa a las dos formas principales de la actividad venatoria: la caza de las aves o volatería (canto IV), y la caza mayor, la de las fieras o montería (V); y todo culmina en la *Batida general* en el canto VI. Siguiendo las directrices estructurales y formales de la poesía didáctica latina, la exposición de todo este discurso didáctico evita la aridez de los preceptos mediante

excursos narrativos. Tal alternancia de enseñanzas y narración, de teoría y ejemplos está tomado del poema virgiliano. El mismo Moratín explica en el Prólogo como esta combinación de doctrina y ejemplos –o en sus palabras “materia” y episodios– que caracteriza su obra, era algo que daba ya ventaja a otros poetas didácticos, y al mismo tiempo era un rasgo distintivo entre la prosa y la poesía didáctica: “Los poco informados quisieran que se tratase la materia seguidamente sin episodios; pero los que entiendan el arte con fundamento soben que estos adornos son precisos y muy particulares distintivos de la poesía, los cuales con la variedad de estas flores la fecundan, la hermosean, vuelven amena y deleitable, elevándola muchos grados sobre la prosa; y la abundancia y felicidad de esta invención es la que ha dado ventaja a Virgilio sobre el griego Hesíodo en sus dos obras de agricultura, y no obstante la sencillez, dulzura y elegancia de Lucrecio, por falta de estos adornos, queda inferior al mantuano”<sup>46</sup>. Tal práctica consustancial al poema didáctico es, pues interpretada por Moratín como adecuada al precepto horaciano que exigía para la poesía la doble finalidad de utilidad y deleite, y dentro de las premisas de la “literatura útil” de la *Poética* de Luzán. De esta manera los consejos y doctrina cinegética se aderezan oportunamente con nombres y anécdotas del mito clásico o de la historia. La mayoría de los excursos están sacados de las *Geórgicas* –o de otras fuentes clásicas– y adaptados convenientemente a un nuevo contexto. A este respecto hay que señalar, como indica V. Cristóbal, una acusada tendencia a “españolizar” los ejemplos, ya sea acudiendo a

---

<sup>46</sup> Esta no parece ser la opinión del autor de otro poema didáctico publicado en 1828, pero compuesto entre 1789 y 1799: se trata de Gabriel de Ciscar y Ciscar y su *Poema físico-astronómico*, cuya calidad poética es indudablemente inferior al poema de Moratín. Sin embargo hay un empeño que les une, pues Ciscar, igual que Moratín trató de ser un nuevo Virgilio, se empeñó en reencarnar a Lucrecio, de tal manera que su *Poema* es una ingenua traslación del *De Rerum Natura* a las teorías atomísticas de su época. En el Prólogo afirma tajantemente: “Me abstengo de hablar de la poesía didáctica, sobre sus diferentes clases, haciendo un análisis comparativo de los poemas más selectos, como el *De Rerum natura*, de Lucrecio; las *Geórgicas*, de Virgilio, y las *Metamorfosis* de Ovidio, que en algún tiempo constituían mis delicias... En las composiciones, cuyo objeto primario es la poesía, y la enseñanza el secundario, todo son verjeles, arroyuelos y cascadas. De esto resulta principalmente la grandísima referencia entre el poema *De Rerum natura* y las *Metamorfosis*, que pueden considerarse como un poema mitológico”. Cf. E. Herreros, “Lucrecio y otras fuentes latinas en el *Poema Físico-astronómico* de Gabriel de Ciscar”. *art. cit.*, p. 282.

casos de la historia española que cumplen la misma función paradigmática que los mitológicos en la obra de Virgilio, ya sea acudiendo al expediente de larga tradición en nuestra literatura de ambientar geográficamente en nuestra península algunos de esos mitos que se mencionan, hasta tal punto que Apolo cabalga al lado de Favila con toda naturalidad.

Pero no sólo estos vergeles o descansos están inspirados en las *Geórgicas*, cuya abundancia en el poema de *La Diana* ha sido el motivo por el que J. Arce ha limitado su carácter didáctico<sup>47</sup> –cuando son condición consustancial al género didáctico y son el reflejo de la obra latina en que está inspirada– sino que incluso algunos pasajes pertenecientes al árido camino de la enseñanza venatoria están condicionados e inspirados en otros equivalentes del poema latino.

Pero veamos, siguiendo el orden textual, el engarce de temas y subtemas, el conectarse de los mas variados episodios, ya teóricos, ya digresiones. Al exordio y dedicatoria sigue una descripción de la mítica Edad de Oro hasta que surgió el trabajo y la caza, tópico mitológico de la poesía didáctica<sup>48</sup>. Virgilio lo introducía también al

---

<sup>47</sup> Cf. J. Arce, *art. cit.*, p. 81: “En fin de cuentas quizás no pretendió hacer su autor un poema didáctico en sentido riguroso: no hay una sistemática expositiva con pretensiones de sustituir a un tratado en prosa, o sea, ‘la verdad hermoseada con los colores poéticos’. Ciertamente es que se dan consejos sobre la caza, los animales, los pertrechos utilizados, las épocas más oportunas o los lugares más idóneos, pero predomina el elemento ornamental, el fantástico-mitológico o histórico, y hasta –lo que hoy representa su mayor mérito– los recuerdos personales o evocaciones de convivencia en relación con lugares o ambientes frecuentados”. V. Cristóbal afirma la abundancia de tales excursos, pero atribuyéndolos a su condición de poesía didáctica, *art. cit.*, p. 195: “El poema de Moratín responde a esa duplicidad que era consustancial a la poesía didáctica antigua en su más prestigiosa muestra: discursos didácticos jalonados por excursos narrativos, que ilustraban los consejos y advertencias. Es cierto, sin embargo, que tales excursos proliferan más en la obra moderna que en la antigua”. Nosotros creemos por una parte que tal abundancia es propia del género clásico en general, del que *La Diana* es perfecto reflejo; y por otra que el carácter desbordante del autor, reseñado por todos los críticos, ha favorecido, más que la abundancia, la extensión, de tales excursos. En cualquier caso, incluso de las *Geórgicas* se dudaba y se duda, con razón, de su carácter verdaderamente didáctico y agronómico, punto más de coincidencia con *La Diana*.

<sup>48</sup> Todos los poemas didácticos de la literatura griega y latina recurren a este excuso: Hesíodo *Op.* 106 ss., Arato *Phaen.* 96 ss., Lucrecio *V* 925 ss., y Ovidio *Ars amatoria* II 467-488, además de Virgilio en las *Geórgicas*. La inclinación de la poesía didáctica por este remontarse a los orígenes del hombre, con más o menos idealización, gozó de especial predilección en el siglo XVIII por su consonancia con el naturalismo rusoniano expuesto en el *Emilio*, que había arraigado profundamente en el pensamiento de la época. Moratín lo vuelve a utilizar en el *Arte de las putas*, poema didáctico en la tradición de Ovidio, Cf. el citado artículo de V. Cristóbal que estudia este poema y sus fuentes ovidianas; aparece también

## *Las Geórgicas como modelo genérico*

principio de sus poema, poco después del exordio, como hace Moratín, concretamente el libro I vv. 121 ss., e igualmente trataba de explicar el origen del trabajo: antes del gobierno de Júpiter no existía ni la agricultura ni la ganadería, los hombres conseguían su alimento de una naturaleza generosa que le brindaba miel y vino, fue el fin de la Edad de Oro el deseo del rey de los dioses de hacer dificultosa su consecución: el trabajo sería pues el arma con el que el hombre dominaría una naturaleza hostil: surgieron así las diversas técnicas de la agricultura, la navegación, la caza y la pesca. Éste es el pasaje que recrea Moratín en las sextinas 11-16 del primer canto de *La Diana*, copiando tema y función etiológica en el contexto de la preceptiva didascálica, pero adecuándolo apropiadamente a un nuevo propósito: la referencia a la mítica edad original no es en relación a la actividad agronómica, sino a la cinegética, cantada en esta obra:

Hubo algún tiempo en los remotos años  
Del mundo infancia, en que la dura tierra  
No le causaba al hombre algunos daños,  
Ni con zarzas ni abrojos hizo guerra,  
Y sin cultivo pródiga y esclava  
Los frutos de sus árboles le daba.

Todo era paz: aun no nacido habían  
A turbar la quietud los monstruos fieros  
De ambición y política: escondían  
Loa montes no labrados los aceros,  
Y aquel siglo inocente con decoro,  
Por no le conocer, se llamó de Oro.

Retozó con los tiernos recentales  
El lobo carnicero, y humillados  
Amaban los mas fieros animales  
Ser con humanas palma halagados,

---

en un poema analizado por E. Palacios, "*Los amores de Perico y Juana: notas a un poema erótico del siglo XVIII*", *Eros literario*, Universidad Complutense de Madrid 1989, pp. 111-125; y en la "*Sátira a las damas de Sevilla*" de Espinel, estudiado por G. Garrote Bernal en *Eros literario*, op. cit., pp. 77- 88.

### *Las Geórgicas como modelo genérico*

Y en la ley natural, que allí observaban,  
Los hombres y los brutos descansaban.

Más corrompiendo la malicia humana  
La sencillez y cándida inocencia,  
Naturaleza se mostró tirana,  
Que así lo quiso eterna Providencia:  
Huyeron de la mano audaz los frutos,  
Bramaron rebelándose los brutos.

Y el hombre miserable condenado  
A ganar con sudores el sustento,  
La primera vez rompió con tosco arado  
De la gran madre el rostro macilento,  
Encerrando en su seno las semillas,  
Que luego son garzotas amarillas.

Pero impaciente el hambre porfiada  
De la tardanza, aun antes que él arase  
Le dió principios de la caza osada,  
En que con prontitud se remediase,  
Y fue la primer arte que él procura,  
Antes que la robusta agricultura.

Comparte con el texto latino un mismo tema e idéntica función etiológica, pero adecuándolo al propósito de cantar la caza, no la agricultura. Otra nueva adaptación se debe a la distinta mentalidad religiosa: Júpiter es sustituido por la Providencia cristiana. Aún así, esta etiología de la caza no recoge todos las características de la virgiliana, sino sólo aquellas que le interesan, y amplifica los aspectos más adecuados a un poema venatorio del siglo XVIII.

La primera referencia léxica a las *Geórgicas* se encuentra en el segundo verso: la “dura tierra” de Virgilio, *dura terra*, *dura tellus*, contra la que el agricultor está

en perenne lucha en el libro I<sup>49</sup>, causando al hombre daños con zarzas y con abrojos recoge los versos anteriores al episodio de la Edad de Oro en el poema latino: *...et amaris intiba fibris / officiunt aut umbra nocet* (G. I 120-121), mientras que los siguientes versos “y sin cultivo pródiga y esclava / los frutos de sus árboles le daba” amplifican el adverbio *liberius* de los vv. 127-128: *ipsaque tellus / omnia liberius nullo poscente ferebat*. La siguiente sextina destinada a la paz reinante en aquel remoto tiempo es puramente moratiniana, a no ser la referencia a los aceros escondidos bajo los montes no labrados, que bien pudieran deberse a los versos 144-146 de este mismo excuso, aquellos que narran la invención de las artes, en este caso el rígido hierro *ferri rigor*, o bien al final de libro I de las *Geórgicas* 493-497, donde la imagen es inversa: el labrador en un tiempo completamente diferente a la idílica edad dorada encontrará tras un periodo terrible de odiosas guerras civiles las armas carcomidas por el óxido y enterradas bajo tierra.

La pintura del paraíso primigenio es positiva, se afirma la convivencia de las fieras; al contrario, en las *Geórgicas* esa misma descripción se hace por negación, realzando las características nuevas de la era posterior: si en *La Diana* “Retozó con los tiernos recentales / el lobo carnicero...”, en el poema de Virgilio *ille (Iouis)... praedari lupos iussit* (I 130). La descripción del paraíso primigenio de *La Diana* es muy cercana a la visión bíblica de esa misma época: fieras y hombres en asombrosa armonía. Sin embargo un dato fundamental la aparta de este origen y la acerca a Virgilio: no es el hombre el causante del fin, sino la Providencia para Moratín “así lo quiso eterna Providencia”, sustituta del padre de los dioses virgiliano *pater ipse...haud facilem esse uiam uolit* (I 121-122). Ambos, por una especie de capricho o voluntad, son quienes ponen límite a la gratuidad de la naturaleza: así huyen de la mano del hombre los

---

<sup>49</sup> Sobre este tema cf. A. Ruiz Elvira, “El contenido ideológico del *labor omnia uincit*” *CFC* 3 (1972) 9-33; J. S. Campbell, “The ambiguity of progress: *Georgics* I 118-159” *Latomus* 41 (1982) 566-576; Giovanni Castelli, “Echi lucreziani nel brano delle età (Verg. *Georg.* I 118-159) e nella concezione virgiliana del destino umano e del lavoro” *RSC* 17 (1969) 20-31; y Hans Drexler, “Zu Vergil, *Georg.* I 118-159” en H. Drexler, *Ausgewählte Kleine Schriften*, Hildesheim 1982, pp. 74-83.



## *Las Geórgicas como modelo genérico*

frutos, así ha de ganárselos con el sudor de su frente, es el famoso *labor improbus omnia uincit*. A continuación se sucede el establecimiento de las diversas artes. El orden cronológico es diferente; en Moratín –obedeciendo a su intención laudatoria de la caza– las disciplinas venatorias son anteriores a la agricultura; en Virgilio la agricultura se antepone a la ganadería, caza y pesca, navegación y siderurgia. Se cierra el pasaje con un recuerdo clarísimo a las *Geórgicas*: “la primera vez rompió con tosco arado /la gran madre el rostro macilento” equivalente a los versos que continúan la alabanza del trabajo: *prima Ceres ferro mortalis uertere terram / instituit* (G. I 147-148).

La etiología de la caza continúa versos más adelante con el bíblico Lamech como pionero de los cazadores. La fórmula empleada es un calco de la típica construcción latina en la que el adjetivo *primus* aparece como predicativo del sujeto: “El primero dobló las fuertes varas / para hacer arcos...”, esquema que abunda por doquier en la obra de Virgilio: *prima Ceres* (G. I 147), *Primus Erichthonius* (G. III 113-114).

Los versos siguientes del primer canto de *La Diana* se dedican a una larguísima enumeración de las distintas armas que se utilizan en este arte: la alta red, cuya invención se atribuye a Diana (estr. 23), la aljaba (estr. 26), la pólvora (estr. 38)... catálogo salpicado de referencias continuas a la mitología: Diana, Marte e Hipólito entre otros. Se ha seguido la estructura de las *Geórgicas*: a la etiología del trabajo le sigue la preceptiva de los pertrechos de labranza. El pasaje de Moratín está, sin duda, inspirado en el correspondiente latino. Como también lo es el catálogo de armas de nuevo en el canto II (estr. 24-38), cuyo inicio es un calco del geórgico:

Pero ante todas cosas es preciso  
Saber qué prevenciones de instrumentos  
La ninfa hermosas para el arte quiso:  
Estos son los primeros fundamentos,  
pues la experiencia ...

Tacos de esparto, lavadores, yescas, chillos y otros enseres son recomendados al lector, llamando su atención con indicaciones tan virgilianas como

### *Las Geórgicas como modelo genérico*

“Ni olvides...” (estr. 27), “¿No ves...?” (estr. 33), o “Este es el gran secreto en que consiste...” (estr. 31). Debemos notar aquí que la influencia virgiliana no se ha limitado sólo a los excursos o digresiones alternas, sino que ha determinado la estructura y la temática didascálica de la materia propia del poema español. Tal es el caso también del siguiente consejo dado (I estr. 40):

Ni importa menos que elegir la gente,  
Saber cuál vario género de fieras  
Cada lugar, cada región sustente,  
En bosques, peñascos ó praderas,  
Ni será para el arte menos bueno  
Saber las diferencias de terreno.

El último verso de esta sextina nos da la clave del origen de este nuevo núcleo temático del canto I de *La Diana*: al igual que Moratín aconseja conocer la misma diversidad de las tierras que sustentan las diferentes especies animales, Virgilio recomienda en el primer libro de su poema didáctico (I 50-70) conocer la variedad de terreno para adecuarlo a los cultivos apropiados (I 50-53):

*ac prius ignotum ferro quam scindimus aequor,  
uentos et uarium caeli praediscere morem  
cura sit ac patrios cultusque habitus locorum,  
et quid quaeque ferat regio et quid quaeque recuset.*

La formulación del consejo ha sido adaptada, pero la estructura revela su filiación dependiente de las *Geórgicas*. En primer lugar en ambos textos se antepone el nuevo precepto a otras obligaciones: arar en el latino, conocer el propio equipo humano en el español; seguidamente se dan varias condiciones de obligado conocimiento, expresada esta obligación mediante perífrasis: “Ni importa menos saber...”, “Ni será menos bueno / Saber...” o *cura sit* + infinitivo; la estructura sintáctica es idéntica en ambos casos, pues esa perífrasis es continuada por interrogativas indirectas: “cuál vario...” o *quid quaeque ferat...* Las siguientes estrofas de *La Diana* (41-46) sitúan las diferentes clases de animales en cada región, como Virgilio adecua los cultivos a los suelos...

## *Las Geórgicas como modelo genérico*

A colación de la serpiente y su localización se trae el siguiente excurso, tomado también del poema geórgico latino: la alabanza de la tierra española (estr. 45-53). Incluso la disposición de los temas parece haberse inspirado en las *Geórgicas*, pues en las dos obras la excelsitud de la tierra española, o itálica en la virgiliana, se ensalza tras haber hecho enumeración de los productos típicos de cada tierra y comarca (G. II 109-135). En *La Diana* se toma el latino y se adapta a la patria de Moratín, España<sup>50</sup> (I estr. 45-53):

De la España ausentó naturaleza  
Piadosa tales monstruos: no el monte  
Al cazador asusta la braveza  
Del indómito audaz rinoceronte,  
Ni temas que al villano le amedrente  
Con sus muy grandes roscas la serpiente.  
Mas no dejó sin caza las montañas,  
En que el valor y el gusto se ejercite:  
No hay fieras horrendísimas y estrañas;  
Pero porque esta falta se desquite,  
Con prudencia y agrado (no te asombres)  
Lo feroz de los brutos dió á los hombres.  
De esta patria feliz, no de Sabéo

---

<sup>50</sup> El panegírico de España es uno de los tópicos originarios más frecuentados en la literatura española que tiene su origen en el poema didáctico virgiliano (G. II 41 ss.). El primer ejemplo hallado en la literatura de nuestra península es el *De Laude Hispaniae* de la *Historia de los godos* de San Isidoro (c. 624); no es su única fuente Virgilio: Polibio, Posidonio, Estrabón, Marcial, Drepanio... Pero es a mitad del siglo XIII cuando Alfonso X en la *General Estoria* (1289) es el primero en verterla en castellano. A partir de estos precedentes la difusión del tópico encontró, como veremos en capítulos posteriores, amplio eco en otros géneros además de la historiografía o política (verbigracia en *Historia de España* de Juan de Mariana, 1536-1623, o la *España defendida*, 1609, de Quevedo): el *Poema de Alexandre* y el *Poema de Fernán González* lo adaptan a la poesía épica; a la novela pastoril –en un contexto más idealizado– lo harán la *Diana* de Gil Polo y la *Galatea* de Cervantes, o la *Grandeza Mexicana de Bernardo de Balbuena* que lo traslada allende los mares. Esta línea de la tradición clásica nada tiene que ver con la alabanza de España de *La Diana*, sino sólo una fuente común, las *Geórgicas*, referente cercano en Moratín, pero ya lejano en los textos antedichos. Sobre este tema volveremos en el siguiente capítulo de esta investigación.

## *Las Geórgicas como modelo genérico*

Las fértiles campiñas, los floridos  
Verjeles de Ceilan, ni del Hibleo,  
Ni del Pactolo yermo enriquecidos,  
Ni cuanta amenidad, ó Tempe alcanzas,  
Pretendan competir las alabanzas.

Los cándidos rebaños desaparecen  
Las mas altas colinas, y los prados  
Con árboles y trigos reverdecen,  
Eterna primavera dan los hados:  
Neptuno puso estala en esta tierra  
De caballos lijeros y de guerra.

Añade tanto tren, tantas ciudades,  
Tantos reinos vencidos, tantas gentes  
Esclavas, tanta pompa y majestades,  
Los soberbios palacios eminentes  
De aquel que rige tierra y mar profundo,  
Cárlos Tercero, emperador del mundo.

¡Salve, ó patria feliz, región de Marte!  
Inclita engendradora de varones!  
Los cielos me inclinaron á cantarte,  
¡Oh Luis! da heróico aliento á mis razones:  
¡Salve, ó madre de tanto esclarecido  
Famoso capitan, nunca vencido!

Esta produjo al fuerte Viriato,  
Terror de Roma y Rómulo de España,  
A Trajano y Teodosio: el moro ingrato  
De Bernardo y el Cid lloró la saña:  
A los Laras, Bazanes y Girones,  
A Ponces, que domaron los leones.

Esta dió cuna á Carlos soberano,  
Y á tí, gran Luis, mancebo esclarecido,

## *Las Geórgicas como modelo genérico*

Que si hubiera algo mas, que ser tu hermano,  
Ya tu virtud lo hubiera conseguido:  
Celebrad á mi patria, ó mis Camenas,  
por ser patria tambien de mi Mecenas.

Los dos países, la España de Moratín y la Italia de Virgilio, son elogiadas en razón de virtudes idénticas, con algunas leves variaciones fruto de la españolización del tema. Ante la patria de Moratín ceden en mérito las demás tierras (nótese el exotismo de las comarcas nombradas, en clara consonancia con las del texto virgiliano: los sabeos, Ceilán, el Hibleo o el Pactolo, asimismo como la presencia de ríos). Del mismo modo se anteponía Italia a otras tierras (G. II 136-139):

*sed neque Medorum siluae ditissima terra  
nec pulcher Ganges atque auro turbidus Hermus  
laudibus Italiae certent, non Bactra neque Indi  
totaque turiferis Panchaia pinguis harenis.*

La segunda virtud cantada por Virgilio es la fecundidad de la tierra itálica y su clima paradisiaco, una eterna primavera que favorece las cosechas y rebaños reina siempre en ella. En consonancia con tal fecundidad elogian los frutos de la tierra y los rebaños, caballos y toros (G. II 145-150):

*hinc bellator equus campo sese arduus infert,  
hinc albi, Clitumne, greges et maxima taurus  
uictima, saepe tuo perfusi flumine sacro,  
Romanos ad templa deum duxere triumphos.  
hic uer adsiduum atque alienis mensibus aestas:  
bis grauidae pecudes, bis pomis utilis arbor.*

También de España alaba lo mismo Moratín en la estrofa 48, abreviando y suprimiendo la figura del toro.

Es característica propia de la bonanza de su patria, según Virgilio, la ausencia de fieras dañinas: el tigre rabioso, los crueles leones o los venenos (G. II 151-152); tampoco se pasea por ella la serpiente (153-154): *nec rapit immensos orbis per*

## *Las Geórgicas como modelo genérico*

*humum neque tanto / squameus in spiram tractu se colligit anguis*. Esta misma ausencia de monstruos, el rinoceronte o la serpiente “con sus muy grandes roscas” (estr. 45), es lo que da pie a Moratín para introducir el panegírico de España, proyección del de las *Geórgicas*.

A los bienes otorgados por la naturaleza se añaden los logrados por el hombre, es el siguiente paso en las dos loas patrias: ciudades, fortalezas y palacios, amén del dominio de tierras y mares. A estos añade Moratín otros adelantos técnicos como el tren, fruto de su época, repitiendo el resto del texto virgiliano, incluso la fórmula introductoria es traducción del latino (G. II 155-157):

*adde tot egregias urbes operumque laborem,  
tot congesta manu praeuptis oppida saxis  
fluminaque antiquos subter labentia muros.*

Virgilio termina apostrofando a Italia como engendradora de grandes hombres y linajes, esforzados héroes de la historia romana, desde los orígenes legendarios hasta el último, César, a quien invoca, y haciendo referencia a su propia labor como poeta (G. II 167-176):

*haec genus acre uirum, Marsos pubemque Sabellam...  
Scipiadas duros bello et, te, maxime Caesar,  
qui nunc extremis Asiae iam uictor in oris  
imbellem auertis Romanis arcibus Indum.  
salve, magna parens frugum, Saturnia tellus,  
magna uirum: tibi res antiquae laudis et artem  
ingredior sanctos ausus recludere fontis,  
Ascraeumque cano Romana per oppida carmen*

Semejante es el final del excursus moratiniano, se repite casi literal: la interjección *salve*; el saludo a España, a la que se refiere como “región de Marte” en equivalencia a *Saturnia tellus* de Virgilio; la expresión *haec.. .extulit*; el recorrido por los héroes patrios, españolizando la selección, pues desfilan por sus versos Viriato, el Cid o “los Pizarros” –incluso conserva los plurales de los nombre propios–; la invocación

final al infante Luis, rompiendo el discurso en tercera persona; y la alusión directa a su tarea de cantar a todos ellos. Tan sólo hay una pequeña variación y es la posposición de la enumeración de los preclaros varones tras el infante Luis, disposición, por tanto, protocolaria quizá.

Uno de los pasajes más celebrados de las *Geórgicas* es el canto de la vida del campo y los bienes de que disfrutaban los agricultores frente a la encorsetada vida de la corte y la ciudad (G. II 458 ss.): *o fortunatos nimium, sua si bona norint, / agricolas! quibus ipsa procul discordibus armis / fundit humo facilem uictum iustissima tellus / si non ingentem foribus domus alta superbis / mane salutantum totis uomit sedibus undam*. Tal cual ha sido trasladada por Moratín al mundo de la caza en la estrofa 69 del canto I de *La Diana*:

Felices si sus bienes conocieran,  
Los cazadores, que en el campo ameno  
El premio encontrarán, que cierto esperan:  
Aunque no su ancho portico esté lleno  
Del gran tropel de entrantes y salientes,  
Ni le insten importunos pretendientes.

La formulación del *macarismos* está prácticamente traducida del texto latino, cambiando tan sólo el acusativo exclamativo *agricolas* por el adaptado “los cazadores”, e incluso se interpone la condicional entre el atributo y el sustantivo. También se repite la oración de relativo y la idea del *facilem uictum*, “premio cierto” en el texto moratiniano, y la *iustissima tellus* se ha transformado en el “campo ameno” –al parecer, predomina más la idea de la felicidad segura en el campo de Moratín que la justicia atributiva, propia de la obra de Virgilio–. La contraposición frente a la ciudad y la corte es anunciada en los siguientes versos, rechazando el tropel molesto de aduladores, presente en ambos autores. A continuación Virgilio proclamaba una serie ventajas de que gozaba el hombre del campo (G. II 463-471), muy próximas a las de la Edad de Oro, y muy próximas también a las que Moratín garantiza a los cazadores en las dos siguientes estrofas (I 70-71):

## Las Geórgicas como modelo genérico

Ni anhelan por el techo artesonado  
En dóricas columnas suspendido,  
Ni con oro el vestido realzado:  
Ni con uso extranjero han corrompido  
Las costumbres patricias, ni á su lana  
Blanquísima manchó tintura indiana.  
Mas nos les falta con quietud segura  
De varios bienes rica y sana vida,  
Los anchos campos, lagos de agua pura,  
Las cuevas, la floresta divertida,  
Las presas, el balar de los ganados,  
Los apacibles sueños no inquietados.

La ausencia de codicia, de necesidad de lujosos palacios, vestiduras de lejanos países y tintes, una vida reposada y llena de recursos, un ambiente ameno de hermosos campos, lagos y grutas, un ocio y un sueño apacible, son tomados del texto latino paso a paso y en igual orden; lo único que ha suprimido el autor español es la proclama de una juventud esforzada y sacrificada: *nec uarios inhiant pulchra testudine postis / inlusasque auro uestis Ephyreiaque aera, / alba neque Assyrio fucatur lana ueneno, / nec casia liquidi corrumpitur usus oliui; / at secura quies et nescia fallere uita, / diues opum uariarum, at latis otia fundis / speluncae uiuique lacus, at frigida tempe / mugitusque boum mollesque sub arbores somni / non absunt... patiens et adsueta iuuentus...* (G. II 463 ss.)

Concluía el mantuano bruscamente en el verso 475 con una súplica a sus musas para ser iniciado en el conocimiento de la naturaleza. Comenzaba así uno de los momentos más lucrecianos del poema latino<sup>51</sup> acerca del saber, sus fuentes,

---

<sup>51</sup> La influencia de Lucrecio en las *Geórgicas* ha sido ampliamente estudiada, para este pasaje concreto cf. F. Muecke, "Poetic self-consciousness in *Georgics* II", en A. J. Doyle (ed.), *Virgil's Asraean Song*, Australia 1979, pp. 87-107; E. Paratore, "Spunti lucreziani nelle *Georgiche*" *Atene e Roma* 41 (1939) 186 y *Lucrezio (nel bimillenario della morte)*, Roma 1946; y J. Farrell, *Virgil's Georgics and the Traditions of Ancient Epic*, Oxford 1991, pp. 187-199.



## *Las Geórgicas como modelo genérico*

procedimientos y consecuencias. Moratín, siguiendo la estela de su modelo latino, invoca a la musas, con igual actitud de búsqueda del saber (I estr. 72 y ss.):

Mis dulces musas, cuyo amor me ha herido  
Me enseñen qué fué el caos ó la nada,  
Antes que el universo hubiese habido;  
Cuál del alma inmortal es la morada;  
Qué origen tuvo el hombre y negro fiero;  
Qué dijo al ver sus manos el primero;  
En qué consiste lo que llaman vida;  
Si es de los astros vida el movimiento,  
qué es la luz; si hay mas mundos á medida  
De los soles que ostenta el firmamento;  
Cómo el nuestro en el aire está librado;  
Si está inmovil, ó en torno es volteado...

Ni se trata de un inquirir metafísico sobre el destino del hombre, ni “interrogaciones religioso-barrocas” sobre el Más Allá. Son preguntas hechas con un auténtico interés científico sobre el por qué de las cosas, sobre sus causas, sobre los principios de la ciencia, la física, la biología, la astronomía. Es el reflejo de un espíritu inquieto ilustrado incorporado al universo poético –así lo afirma el profesor Arce a propósito de este pasaje<sup>52</sup>–, es la nueva mentalidad del siglo de las luces; aunque quizá no tan nueva si tenemos en cuenta que estos mismos objetivos habían sido los de una obra del siglo I a. C., *De Rerum Natura*, de Lucrecio<sup>53</sup>, a la que estos versos aluden a través de las *Geórgicas*. Buena prueba de ello es el final de la estrofa 74:

---

<sup>52</sup> Cf. J. Arce, *art. cit.*, p. 84.

<sup>53</sup> El llamado siglo de la razón con su fe ingenua en la nueva ciencia experimental que se empieza a desarrollar en la época, con su afán reformista aliado a la creencia en la emancipación del hombre por medio de la cultura y la instrucción, es el momento más adecuado para una nueva y apropiada valoración de Lucrecio, cuyo mensaje de liberación del hombre de sus terrores y pasiones por medio del conocimiento y la razón había sido menospreciado y olvidado durante siglos. Este es el empeño, en vano, de un ilustre matemático de finales de siglo, Ciscar, que escribe un *Poema físico-astronómico* basado en las tesis de Lucrecio, cf. E. Herreros, *art. cit.* Sobre la tradición de Lucrecio cf. E. J. Kenney, *Lucretius*, Oxford 1977; G. Depue Hadzsits, *Lucretius and his Influence*, Nueva York 1963; y A.D.

## *Las Geórgicas como modelo genérico*

Feliz el que en materias tan dudosas  
Averiguó las causas de las cosas.

No son sino traducción directa del verso II 490 de Virgilio: *felix qui potuit rerum cognoscere causas*.

En el final del canto I rebrotan evidentes reminiscencias garcilasianas en el recuerdo de sus vivencias juveniles de paisajes naturales: el Escorial, el Pardo, Aranjuez o el Eresma que como el Guadiana de Garcilaso se ha hecho “caudaloso tal vez con llanto mío” (estr. 75).

Otro pasaje de indudable eco de las *Geórgicas* es el referido a la crianza de los perros (II estr. 45-49). No es excursio sino núcleo temático que encuentra su fuente en varios pasajes del poema latino, el dedicado a la cría y selección de los caballos (G. III 51 ss.) y sobre todo el que habla de la crianza de los perros de caza (G. III 404-414), cuya coincidencia va más allá del tema. En los dos textos se recomienda no posponer este cuidado como primera precaución: “Ni ha de costarte el último cuidado / La cria de los perros;” (II estr. 45), *nec tibi cura canum fuerit postrema* (G. III 404). La variedad de sus actividades dependen tanto en uno como en otro autor de su inclinación natural y del adiestramiento, y en cuanto al tratamiento de sus enfermedades, los remedios a base de hierbas bien recuerdan otro pasaje de las *Geórgicas* posterior dedicado a las enfermedades del ganado (III 385 ss.).

La descripción del caballo de caza (II estr. 53-64) encuentra claros ecos en la pintura del noble bruto que Virgilio realiza en G. III 75-122, que como hemos visto a propósito del *Poema de la Pintura* de Pablo de Céspedes ya se había convertido en un tópico de amplia difusión en la literatura española. Inicia el pasaje Moratín con una fórmula muy virgiliana: “Gago fue el primero / que entregó los caballos al montero.” (estr. 53), que enlaza con un verso inmediatamente posterior a los dedicados al caballo

---

Winspear, *Lucretius and Scientific Thought*, Ottawa 1963. No es, pues, extraño que en esta tan adecuada coyuntura intelectual de la época coincidieran Lucrecio, Virgilio y el ilustrado Moratín.

en el texto latino: *primus Erichthonius currus et quattuor ausus /iungere equos...* (G. III 113-114).

Comunes virtudes son cantadas: la cerviz alta y la intrepidez en nuevos caminos y ríos, y la ausencia de miedo *altius ingreditur.../primus et ire uiam et flumens temptare minacis / audet et ignoto sese committere ponti, / nec uanos horret strepitus* (G. III 76-79), “Inquieto en sus praderas e potrillo / Está temblando intrépido, y levanta / La frente con muy alto cerviguillo, / Corre por el contorno, y no se espanta, / Sube al cerro y bajando velozmente, / Corta al río la rápida corriente” (II estr. 56). A propósito de la diversidad de colores, a la que los dos autores dedican varios versos, mientras Moratín afirma la excelencia de los negros y tostados: “es bien que te agrades / Del negro, el tordo y el alazán tostado, / Que antes le verás muerto que cansado” (estr. 54), Virgilio lo hace negativamente, resaltando la mala calidad del blanco: *honesti / spadices glaucique, color deterrimus albis / et giluo* (G. III 81-83). Es igualmente valiente en el combate (estr. 57):

Si acaso alguna vez oyó clarines,  
O estruendo de armas, salta desgrediando  
Al diestro lado las espesas crines:  
Al viento en el correr dasafiando,  
Pide con los relinchos el jinete,  
Y ciego por los campos arremete.

Son estos versos seguro reflejo de *tum, si qua sonum procul arma dedere, / stare loco nescit, micat auribus et tremit artus, / collectumque premens uoluit sub naribus ignem* (G. III 83-85), donde aunque algunos elementos se han eliminado, otros se han añadido, se conserva la oración condicional original. Frente a Virgilio, que nombra nobles ejemplos tomados de la mitología: *talis.. .Cyllarus...* (G. III 89-94), Moratín, como era habitual en él, españoliza tales paradigmas en la estrofa 61, conservando sí la formula originaria “Tal el Babioca fué...” dándole el artículo un sabor más castizo.

Cierra el núcleo temático las pasión desenfadada de las yeguas, que son capaces de ser fecundadas por el viento, motivo que se ha convertido en un tópico en la

## *Las Geórgicas como modelo genérico*

literatura occidental<sup>54</sup>. La imagen, desarrollada por Virgilio en G. III 269-283, es recogida por Moratín y ambientada en la geografía española –algo que ya habían hecho otros autores españoles como Góngora o Soto de Rojas–. El episodio virgiliano dice así (G. III 269-270):

*illas ducit amor trans Gargara transque sonantem  
Ascanium; superant montis et flumina tranant.  
...esceptantque leuis auras, et saepe sine ullis  
coniugiis uento grauidae (mirabile dictu)*

Moratín traduce las palabras latinas de esta manera en la estrofa 63, admirándose por igual de semejante prodigio:

Trepan estimuladas de las ardiente  
Indómita lujuria al encumbrado  
Peñalara, y al soplo de poniente,  
Sin otro algún consorte han engendrado  
potro veloz, que al viento ha de igualarse:  
¡Cosa por cierto estraña de contarse!

El líquido llamado “hipomanes” destilado por las yeguas y su utilización como veneno por las madrastras esta también presente en los dos textos:

*hic demun hippomanes uero quod nomine dicunt  
pastores, lentum destillat ab inguine uirus,  
hippomanes, quod saepe malae legere nouercae  
miscueruntque herbas et non innoxia uerba (G. III 280-283)*

Adaptado tal cual al español por Moratín en la sextina 62:

Las yeguas son furiosas, oprimidas

---

<sup>54</sup> El origen de la gravidez eólica de las yeguas se encuentra en Aristóteles, *H.A.* 572a8-30, del que fue tomado por Virgilio, y más tarde por Plinio y Horacio, *Od.* I 25 14 –aunque el líquido destilado por las yeguas conservó su nombre griego *hipomanes* derivado del verbo *ἵππομανέω* “estar en celo”–. A partir de estos autores el dato se convirtió en un tópico, cuyo principal difusor es Góngora, que lo adecuó a la literatura española convirtiéndolo en el mito de los caballos andaluces hijos del viento Céfiro que preñaba a las yeguas de la Bética, cf. *Soledad* II, *Polifemo* II, 7, o Soto de Rojas, *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, vv. 607-614.

## *Las Geórgicas como modelo genérico*

Del fiero amor, que á nadie es mas dañoso,  
destilan de las ingles encendidas  
El espeso hipomanes ponzoñoso,  
Que la madrastra en yerbas venenosas  
Con palabras mezcló supersticiosas.

Un nuevo elogio a su mecenas, el infante Luis, cierra el libro II. Acomoda así otro de los recursos estructurales de Virgilio, que termina los cuatro libros de su poema didáctico con una alusión personal a César. El sistema de Moratín es, pues, copiar el molde, la estructura virgiliana, pero con los oportunos traslados, bien al nuevo tema, la caza, bien al nuevo escenario y época, la España del XVIII. Así, el infante Luis –tras los versos dedicados a la pintura del caballo– es comparado elogiosamente con los lapitas, legendarios pos su destreza como jinetes, noticia que ya había recogido Virgilio al final del pasaje del caballo (v. 115), dejando admirada a la gran Madrid y sus doncellas. La misma tendencia a adaptar mitos a la historia, ya coetánea, ya antigua de España, la aplica en su otro poema didáctico, el *Arte de Putear*, espejo del *Arte de amar* de Ovidio encajado en el Madrid nocturno de la época; por ejemplo, cuando Ovidio pone de ejemplo a Teseo en una determinada ocasión, Moratín lo sustituye por Pizarro<sup>55</sup>. A esta tendencia a españolizar a los clásicos se une lo que los críticos han denominado “un acusado madrileñismo” de nuestro autor, que siempre que se le ofrece saca a relucir alusiones, en tono ditirámico, a la villa española<sup>56</sup>.

El canto III está programáticamente consagrado al cuidado de los caballos, a la pesca, y a la astrología entendida como meteorología (estr. 23 ss.). El pasaje es eco de aquel del primer libro de las *Geórgicas* que aconsejaba la observación de los

---

<sup>55</sup> Cf. el artículo ya citado del profesor V. Cristóbal sobre el *Arte de putear*, p. 84.

<sup>56</sup> Cf. G. Díaz Plaja, *Historia general de las literaturas hispánicas*, t. 4, Barcelona 1953, p. 244, o J. L. Alborg, *Historia de la literatura española*, t. 4, Barcelona 1966, p. 403. E. Helman, “The older Moratín and Goya”, *HR* 23 (1959) 219-230, realza el valor descriptivo de la poesía de Moratín, especialmente de sus estampas costumbristas de Madrid y sus gentes, y su posible influencia en la pintura de Goya.

## *Las Geórgicas como modelo genérico*

astros para establecer las épocas apropiadas para la siembra de las diferentes especies (G. I 204-497). El modelo geórgico subyace en los siguientes versos de la sextina 23:

Ni tienes que estrañar que te aconseje  
Para cazar la observación del cielo:  
jamás tuviste ese cuidado deje,  
Porque de él pende el régimen del suelo,  
Y por su aspecto puedes ir seguro  
En la adivinación de su futuro.

El anuncio de la lluvia por parte de los animales es también tomado de las *Geórgicas*: la rana (estr. 28), la grulla (estr. 29), el buey alzando su testuz (estr. 32), o las hormigas cambiando su nido (estr. 32), son signos seguros de tormenta (G. I 375-380). Los días serenos son también anunciados por señales ciertas –así lo aseguran los dos autores– y los animales dan fe de ello:

*nec minus ex imbri soles et aperta serena  
prospicere et certis poteris cognoscere signis... (G. I 393-394)  
dilectae Thetidi alcyones, non ore solutos  
immundi meminere sues iactare maniplos. (G. I 39-400)*

Estos versos de las *Geórgicas* son trasladados por Moratín en la sextina 41:

También conocer puedes los serenos  
Y alegres días con señales ciertas:  
En los bosques fructíferos y amenos  
Música dulce, ó pajaró conciertas,  
Ni el alción apartó del mar sus ojos,  
Ni el lechón sucio hocica en los manojos.

El seguimiento del texto latino es muy fiel, pero insertando en los dos versos centrales un recuerdo a una imagen posterior de las *Geórgicas* (I 422-423): *hinc ille avium concentus in agris / et laetae pecudes et ouantes gutture corui*. La estrofa que sigue continúa traduciendo y resumiendo a Virgilio, con la misma referencia mitológica al mito de Escila, transformada en alondra, y Niso, su padre, en gavilán (III estr. 42):

El cuervo grazna , Scila hija de Niso

## *Las Geórgicas como modelo genérico*

Paga la culpa del cabello de oro;  
Y el gavilán la asalta de improviso  
La garza en vuelo rápido y sonoro  
Corta los aires, sopla el tramontana,  
Y abunda de rocío la mañana.

Los versos a los que se remonta este texto son G. I 404-410:

*apparet liquido sublimis in aëre Nisus  
et pro purpureo poenas dat Scylla capillo:  
quacumque illa leuem fugiens secat aethera pennis,  
ecce inimicus atrox magno stridore per auras  
insequitur Nisus; qua se fert Nisus ad auras  
illa leuem fugiens raptim secat aethera pennis  
tum liquidas corui presso ter gutture uoces*

De reminiscencias geórgicas es la descripción, tópica y convencional, de la aurora, que reúne antecedentes, además de virgilianos –el verso se repite dos veces en la *Eneida*, una en las *Geórgicas*– lopescos y cervantinos<sup>57</sup>. El verso inicial de la descripción es totalmente virgiliano, mas el término “barandas” del verso siguiente pertenece de lleno a nuestra poesía narrativa de los Siglos de Oro<sup>58</sup>. Así se reproducen los términos virgilianos en *La Diana* (estr. 44):

La Aurora el lecho de Titón dejando  
Sale fresca de oriente a las barandas...

Si el sol testigo veraz del asesinato de César al final del libro I de las *Geórgicas*: *sol tibi signa dabit. solem quis dicere falsum audeat* (I 463-464), Moratín, lo hace profeta de algunos episodios de la historia bíblica –a muerte de Cristo– y de España en las estrofas que cierran el canto III de *La Diana*. Tal pasaje lo introduce

---

<sup>57</sup> Cf. M. R. Lida de Malkiel, “El amanecer mitológico en la poesía narrativa española” *RFH* 8 (1946) 77-120.

<sup>58</sup> Múltiples ejemplos de este vocablo en poetas españoles de los siglos XVI y XVII pueden encontrarse en el artículo ya citado sobre *La Diana* de J. Arce, p. 88.

## *Las Geórgicas como modelo genérico*

haciéndose la misma pregunta acerca de la certidumbre del astro rey (estr. 56), trasunto literal de los correspondientes versos virgilianos citados:

Finalmente en el sol hallarás cierto  
Pronóstico de todo: ¿quién creyera  
Qué el sol engaña?

Y refiriéndose a futuros tiempos bañados de sangre adopta Moratín los versos G. I 493-497, en los que el agricultor virgiliano al arar habría de encontrar las armas y esqueletos restos de las recientes guerras civiles que siguieron al magnicidio de César:

*scilicet et tempus ueniet, cum finibus illis  
agricola incuruo terram molitus aratro  
exesa inueniet scabra robigine pila,  
aut grauibus rastris galeas pulsabit inanis  
grandiaque effossis mirabitur ossa sepulcris*

Casi palabra por palabra estos versos son vertidos al español por don Nicolás Fernández de Moratín en la sextina 65 de su poema *La Diana*, mas el agricultor del texto originario es adecuadamente transformado en cazador dedicado a faenas propias de tal actividad; terrible imagen que culmina, tanto aquí como en las *Geórgicas*, una penosa serie de sangrientas escenas bélicas:

Tiempo vendrá que el cazador cavando  
Las hondas madrigueras, el se asombre,  
Armas y grandes huesos, encontrando:  
Mas si para ensalzarse el regio nombre  
De Carlos fue preciso, arda la guerra,  
Y hartese con la sangre el mar y la tierra.

No son éstas las únicas presencias de las *Geórgicas*; otros momentos de *La Diana* revelan su influencia. En el canto III la descripción de la peste (estr. 49-57) deja entrever rasgos del mismo episodio en el poema latino (G. III 474-566); y la cueva de Diana en el canto V (estr. 47-48) recuerda la de Cirene en el epilío de Aristeo en el libro



## *Las Geórgicas como modelo genérico*

IV de las *Geórgicas*, o la de *Aen.* I 166-168, pero los ecos quizá hayan sido ramizados por el intermedio de Garcilaso, especialmente en lo que se refiere al léxico. Al mismo pasaje geórgico se remonta la estrofa inicial del libro VI, aunque a través de Garcilaso (soneto XI) como demuestra inequívocamente su formulación “Ahora, ninfas de mi patrio río, / Náyades frescas, verdes hamadrias, / Que del soto habitais en lo sombrío...”

Las otras dos obras de Virgilio están también proyectadas en *El arte de la caza*. De la *Eneida* toma Moratín la sextina 9 del canto VI:

Si algo pudiere, oh dulce amigo, en cuanto  
En láminas mis números se escriban,  
Su luz esparza Apolo al azul manto,  
Las musas duren y mis versos vivan,  
Tú montiano serás: a manos llenas  
Dadme purpúreas flores y azucenas

En estos versos, como muy bien ya ha demostrado V. Cristóbal<sup>59</sup>, se detecta la huella, un tanto lejana, del *si quid mea carmina possunt* de *Aen.* IX 446, y la más inmediata de *Aen.* VI 883-884, que tratan el recuerdo de la evocación de Marcelo por Anquises: *tu Marcellus eris. manibus date lilia plenis, / purpureos spargam flores animamque nepotis...*

La descripción de la cueva de Diana, a la que ya hemos aludido, puede deberse a la que arriban Eneas y sus compañeros en las playas de Cartago (*Aen.* I 166-168): *fronte sub adversa scopulis pendentibus antrum; / intus aquae dulces uiuoque sedilia saxo / Nympharum domus...* La cueva se ha españolizado geográficamente pues el Peñalara es el nuevo escenario de una cueva excavada al pie de un risco, morada igualmente de ninfas (V estr. 47):

Bajo una peña cóncava pendiente  
Se ve grutesca bóveda excavada  
De náyades y ninfas es morada,

---

<sup>59</sup> Cf. V. Cristóbal, *art. cit.*, pp. 202-203.

## *Las Geórgicas como modelo genérico*

Y en larga vena ofrece cristal frío  
Por cauce interno oculto manantío.

De Horacio se recuerda el verso 2 de *Carm. I 1, o et praesidium et dulce decus meum*, dedicado a Mecenas. En la dedicatoria al infante Luis ( I, estr. 3) es reproducido: “¡Luis, oh gran Luis, mi amparo y ornamento!”.

Más explícito es el lema horaciano *Est modus in rebus* que encabeza tal cual el canto II –suprimido en la edición de la B.A.E.–; tras él una evocación a los que ejercieron el arte de la caza, no todos con juicio o medida *modus*, por lo que sufrieron desgracia o muerte.

A Horacio también se debe al final del canto V (estr. 78-80), donde Moratín predice para sí una fama perdurable convertido en blanco cisne, y un renombre “más duradero que el bronce y las pirámides del Nilo”. Las odas II 20 y III 30, premoniciones de futura inmortalidad<sup>60</sup>, le proporcionan al autor de *La Diana* el material de los siguientes versos:

Yo en blanco cisne, como aquel de Leda,  
Seré así por mis versos transformado,  
Sin que el tiempo o la envidia herirme pueda,  
Un padrón a mi nombre he levantado  
Mas duradero con mi humilde estilo  
Que el bronce o las pirámides del Nilo.  
Ni faltará jamás quien me leyere  
Mientras que con doradas refulgencias  
La rueda de los siglos se volviere...  
Á la edad mas distante y venidera  
Seré inmortal llevado y, aunque expire,  
no seré tuyo, oh tierra, cuando muera...

---

<sup>60</sup> Cf. M. R. Lida de Malkiel, *La idea de la fama en la Edad Media*, México-Buenos Aires 1952; V. Cristóbal “Introducción” a *Horacio. Odas y Epodos*, Madrid 1990, 60; y E. R. Curtius, “La poesía como inmortalización”, en *Literatura europea y Edad Media latina*, op. cit, pp. 669-671.

## Las Geórgicas como modelo genérico

Lucrecio, Ovidio y Marcial son otras piezas de este mosaico de influencias que componen *La Diana*<sup>61</sup>.

2.4. Un elemento propio de la poesía didáctica, es el referido a su lenguaje especializado, los tecnicismos sobre la caza y pesca abundan por doquier. Baste como ejemplo los dos catálogos de útiles venatorios ya mencionados en ocasiones anteriores.

Junto a este rasgo léxico llama poderosamente la atención la abundancia en el poema de figuras científicas, fenómeno común a la literatura ilustrada del siglo como muy bien ha destacado J. Arce. Pudiérase citar el ejemplo de la estrofa 58 del canto VI, en la que Moratín elogia orgulloso su ciudad, Madrid, como gran capital europea preparada para acoger la nueva ciencia que el poeta estudió en las grandes ídolos científicos: “Vi en él (Madrid) los Malebranches y Bacones / los Lockes, los Leibnitzes y Neutones” (VI, estr. 58)<sup>62</sup>.

---

<sup>61</sup> Las estrofas que seguían al ensalzamiento de la vida del campo (II, 72 ss.) proclamaban un auténtico interés por el conocimiento del saber, por el origen de la vida, del hombre y lo que le rodea, reflejo a su vez del espíritu ilustrado del siglo, versos que bien pudiera haber firmado Lucrecio, pues a él se remontan a través del filtro de las *Geórgicas*, como hemos expuesto en el pasaje correspondiente. A Lucrecio y a Epicuro se remonta Moratín en el canto III de *La Diana* (estr. 15-16), donde se extiende en una larga disertación sobre los átomos. De las *Metamorfosis* de Ovidio se originan los mitos de Adonis (V estr. 29-30), de Licaón (V, estr. 76) y la narración referida a Acteón (V, estr. 45-62). Pequeñas pinceladas de Marcial, popularísimo en la literatura española se detectan en varios momentos de *La Diana*; concretamente la estrofa 38 del libro IV, en la que se nombra el origen colco –a partir del río Fasis– del nombre del faisán, remite al epigrama XIII, 72; el verso V, estr. 14, “y las liebres, manjar de las hermosas”, cuya alusión a la virtud embellecedora de la liebre se encuentra en el epigrama 29 del libro V de Marcial; y para finalizar la expresión, ya hecha a través de los siglos, “No faltarán Marones, si hay Mecenas” (VI, estr. 54) recoge el verso 5 del epigrama VIII, 55. Una última fuente latina hemos de señalar, la *Farsalia* de Lucano. Su prólogo es recordado en varias estrofas del canto III, las 63-65, en las que el fragor de un somero repaso de la sangrienta historia de España los versos I, 6-7 de *Bellum Civile*: *quis furor, o ciues, quae tanta licentia ferri?*, se reproducen así: “¿Cual furor, oh españoles, dio licencia / tan grande al hierro”; y “Mas si para ensalzarse el regio nombre / de Carlos fue preciso, arda la guerra” no son sino la adaptación a las circunstancias históricas del momento de *Bell. Ciu.* I, 33 ss.: *Quod si non aliam uenturo fata Neroni / inuenere uiam...*

<sup>62</sup> J. Arce, “Ídolos y tecnicismos científico-filosóficos”, en *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid 1981, pp. 292-314, define este empleo de nombres propios de científicos como un rasgo “no tanto cultural como estilístico, de una época que sintió, en la armónica comunidad de los saberes, que la poesía no podía, ni debía permanecer ajena al estupor ante los descubrimientos que cambiaban la faz de la tierra y la interpretación del mundo” (p. 314). En este caso se une a esta mentalidad propia de la época el ya citado “madrileñismo” de don Nicolás. El único español que los autores patrios unieron en sus elogios a las enumeraciones de genios extranjeros es el padre Feijoo, autor del célebre *Teatro crítico universal*, incansable combatidor de la rutina, la superstición y la ignorancia de su tiempo, y al que Moratín alaba

Cabe concluir, pues, que Nicolás Fernández de Moratín compuso su obra a imitación de los poemas didácticos clásicos, siguiendo las pautas formales y estructurales del género: proemio, interpelaciones al lector, excursos y tecnicismos. De los modelos clásicos prefiere especialmente las *Geórgicas* de Virgilio, aunque en *La Diana* se detecten también huellas del otro gran poema didáctico latino, *De Rerum Natura* de Lucrecio, –amén de otros ecos clásicos de Horacio, Ovidio, Lucano, Marcial o la misma *Eneida* de Virgilio–. La imitación, consciente, de las *Geórgicas* es fundamental para la composición de esta obra, tanto desde el punto de vista puramente formal, como el materias, pues del poema latino ha copiado su proemio, los cierres de cada canto e incluso la firma final, los excursos más importantes –aunque llamativa es la ausencia de referencias al excurso más famoso de las *Geórgicas*, el epilío de Aristeo-Orfeo, que ha sido sustituido en el canto VI por la narración más extensa del mito ovidiano de Acteón– e incluso la vertiente didáctica, los consejos y advertencias, se ha visto notablemente condicionada por la temática de las *Geórgicas*. El propósito de vinculación con la tradición grecolatina es varias veces afirmado de manera explícita<sup>63</sup>, y la imitación es a veces literal, traduciendo pasajes de la obra de Virgilio, el clasicismo de esta obra es, por lo tanto, directo. Incluso comparten ambas obras una misma polémica sobre su carácter didáctico a la luz de la crítica, coetánea o reciente. *La Diana* consigue un pluritematismo que alterna hechos y sentimientos y funde lo moderno con lo tradicional, logrando al reencarnar las *Geórgicas* en su siglo dar de lleno en la diana del Neoclasicismo, y al mezclar la obra latina con los paisajes españoles y los más ilustres científicos extranjeros introducirse de lleno en la Ilustración. Su estrechísima filiación con el poema didáctico virgiliano hace de *La Diana* la más lograda muestra de la

---

en una significativa sextina, precisamente la siguiente a la citada (VI, 59): “Feijoó, mi gran Feijoó, las pirineas / Cumbres pasar los hizo, y ha mostrado / el rumbo á solidísimas ideas...”

<sup>63</sup> V. Cristóbal respecto al propósito intencionado de nuestro autor de imitar las *Geórgicas* afirma: “El autor aprovecha, además, una coyuntura de la historia literaria: las *Bucólicas* en la literatura española habían tenido a su Garcilaso, la *Eneida* había tenido a su Ercilla, su Lope y su Balbuena, pero las *Geórgicas* no habían tenido ningún digno imitador. Moratín pretende serlo...” *art. cit.*, p.204.

tradición de las *Geórgicas* en la literatura española, y de su autor (como él mismo dice) el “nuevo Virgilio mantuano” de las luces.

### 3. IRIARTE Y LA MÚSICA

La fama de don Tomás de Iriarte ha llegado intacta hasta nuestros días, debida tanto a sus *Fábulas*, como a sus excelentes comedias *El señorito mimado* y *La señorita mal criada*. Pero apenas nadie recuerda una de las primeras obras del autor canario, el poema didáctico *La música*, publicado en Madrid en 1780, bajo el patrocinio de Floridablanca, en una edición de bellísimos caracteres y lujosas láminas ilustrativas. Tal primor material no parece haber cautivado a los críticos que han estudiado la obra. No es extraño encontrar cierto escepticismo ante una obra que se propone la escabrosa tarea de poner en verso las reglas minuciosas y complicadas de la música<sup>64</sup>. Palabras como estas de L. A. de Cueto ha merecido *La música*: “Causa lástima verle (Iriarte) enredado en explicar afanosamente el análisis y la división de las escalas *diatónica* y *cromática*.” e incluso llega a preguntarse “¿puede esto llamarse poesía”<sup>65</sup>. Menéndez Pelayo lo califica de obra “harto infeliz, engendro híbrido”<sup>66</sup>. Peor quizá que estos juicios es la actitud de Russell P. Sebold, que en su trabajo monográfico sobre el autor

---

<sup>64</sup> No nos parece, sin embargo, una materia tan prosaica para ser tratada en un poema; huelga decir que, tras la literatura experimental de nuestro siglo, cualquier tema es poetizable. Este empeño parece haber embargado la emoción de algunos poetas del siglo de las luces, que en su ingenua fe en la razón y la civilización –acorde a las nuevas tendencias científicas y literarias del momento– dedicaron poemas a los temas mas inesperados y peregrinos. Como muestra citamos varios del “Catálogo de Poemas Castellanos del siglo XVIII” del tomo 68 de la B.A.E., Madrid 1952, pp. vii-xiv: Ayala, *Termas de Archena. Poema físico*; Camporredondo, *Tratado Filosófico-Poético Escótico*; Quintana, *Oda a la expedición española para propagar la vacuna en América*; Moreno de Tejada, *Excelencias del pincel y del buril*; Ortí y Mayor, *Cosmografía*; Salanova y Guilarte, *Sobre los principales heresiarcas*; Lebrun, *El Arte de confitar*; o de Marco Jerónimo Vida, *El gusano de seda*.

<sup>65</sup> Cf. L. A. de Cueto, “Bosquejo histórico crítico de la poesía española del siglo XVIII” en *Poetas líricos del siglo XVIII*, t. 61, Madrid 1952, p. CLII.

<sup>66</sup> Cf. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas*, Santander 1940, p. 619.

de *La música*, Tomás de Iriarte. *Poeta de raptó nacional*, ignora este poema, al que califica de “obra seca y demasiado técnica”<sup>67</sup>. Sin embargo el poema fue muy celebrado en su momento dentro y fuera de España, especialmente en el extranjero<sup>68</sup> donde periódicos como el *Journal de la Littérature* le dedicaron apreciativos artículos, o autores como Samaniego, en el libro III de sus *Fábulas Morales*, o el italiano Metastasio, en una carta amistosa a Iriarte, se refirieron al poema en términos muy elogiosos<sup>69</sup>. Y es que en el Siglo de las Luces la ciencia era poesía y la poesía era ciencia: lectores y literatos podían embelesarse lo mismo con la propagación de una vacuna que con el más acendrado sentimiento de un recuerdo. Pero a pesar de las alabanzas de sus coetáneos, esta obra no añadió ni un quilate siquiera a la gloria de Iriarte; antes bien le acarreó diatribas y sinsabores sin tiempo<sup>70</sup>.

Él mismo conocía la dificultad de su intento, y en la “Introducción” de *La Música* intenta justificarse: “Y á verdad, toda la particular afición que siempre me ha debido aquella ciencia, y todo mi eficaz deséo de dar alguna idéa a sus admirables gracias y utilidades se necesitaban para desmayar en una obra llena de escollos tan difíciles de evitar como fáciles de conocer”<sup>71</sup>. Con ello se refería Iriarte a la aridez de la materia tratada, que trata de evitar con el recurso ya conocido por la poesía didáctica grecolatina –tradición en la que se inserta de lleno– de los excursos temáticos, auténticas islas paradisiacas en el proceloso mar de la preceptiva melódica. Tales excursos beben de lleno en las fuentes clásicas, sobre todo en las *Geórgicas*. Y es precisamente en estos pasajes en los que *La música* alcanza el entusiasmo lírico de la auténtica poesía. En estos

---

<sup>67</sup> Cf. Russel P. Sebold, *Tomás de Iriarte. Poeta de raptó nacional*, Oviedo 1961, p. 39.

<sup>68</sup> Cf. R. Merritt Cox, *Tomás de Iriarte*, Nueva York 1972, p. 32 : “The reputation of the book was indeed tremendous in foreign countries. Translations were made of it in English, French, German, and Italian, and most foreign critics were unstinting in their praise of the book as a literary masterpiece. In Spain it was accepted with relative indifference”. Se explica esa indiferencia debida a la enemistad de Iriarte con otros literatos, por ese tiempo existía una liga de “Anti-Iratistas” así llamados entre ellos.

<sup>69</sup> Cf. L. A. de Cueto, *op. cit.*, p. CLIII.

<sup>70</sup> Por ejemplo, la acerbísima disputa con su “archienemigo” Forner, acrecentada por el concurso literario de la Academia. Cf. Cotarelo y Mori, *Iriarte y su época*, Madrid 1897, pp 230-251.

<sup>71</sup> La edición de *La Música* utilizada es la de la editorial Gustavo Gili, facsímil de la de 1779, Barcelona 1989, p. B.

## *Las Geórgicas como modelo genérico*

y en otros momentos de arrebató sincero, en los que Iriarte canta con fuerza y espontaneidad su admiración por las grandes figuras musicales de su tiempo, se revela el ingenio y gallardía del verdadero poeta.

*La música* es un extenso poema didáctico dividido en cinco cantos, cuya composición fue acabada en 1779, un año antes de su edición; si bien ésta se realizó bajo el mecenazgo de Floridablanca, ninguna mención o dedicatoria a tan ilustre personaje aparece en el poema. Una introducción del propio autor dando razones y justificaciones sobre el fondo y la forma de su obra precede al poema, y lo coronan numerosas notas finales de elevado saber técnico. La temática está organizada en cinco cantos, estructurados a su vez en artículos temáticos, formados por largas tiradas de endecasílabos y heptasílabos en rima consonante, es decir silvas, metro muy cultivado en la segunda mitad del siglo XVIII en poemas extensos por su falta de sujeción a toda disciplina formal<sup>72</sup>. La elección de la silva consonante obedece a criterios de imitación de los clásicos, el propio Iriarte lo explica en la “Introducción”, artículo XVI: la silva, al ser una estrofa sin un número determinado de versos, no esclaviza la libertad creadora del poeta, ni tampoco el tema “la cantidad de cosas que tienen que decir”, y es el metro más parecido a los hexámetros griegos y latinos “porque en ellos no tuvieron los Homeros y Virgilio la precisión de completar el sentido al cabo de cierto número determinado de versos”; la rima consonante es menos uniforme y por tanto cansa menos en una obra larga en verso, que además pretenden fijarse en la memoria de quien la lee.

En líneas anteriores de la “Introducción” Iriarte señala la novedad en nuestro idioma del tema a tratar: “Entiendo, pues, que en nuestra lengua Castellana no se ha publicado Poema alguno compuesto de propósito sobre la Música” y pide indulgencia para tan ardua labor (art. VI). El ofrecimiento de “cosas nunca dichas antes” constituye un tópico propio del exordio ampliamente difundido en la literatura

---

<sup>72</sup> Cf. T. Navarro Tomás, *Métrica española*, op. cit., p. 307.

## *Las Geórgicas como modelo genérico*

européa, de origen clásico, que encuentra sus primeras manifestaciones en la Antigüedad griega (Quérilo de Samos o Dioscórides), pero uno de sus más conspicuos ejemplos es Virgilio en sus *Geórgicas* (III 4-14)<sup>73</sup>; recordemos que se proclama un nuevo Hesíodo, al ser el primero que trata la agricultura en un poema latino. A pesar de la novedad temática de *La música* Iriarte ya había señalado algunos precedentes en el artículo V de la "Introducción": *Música* de Le Fèvre (París 1704), *Reflexiones sobre la Poesía y la Pintura* de Du Bos (París 1713), los dos en francés.

Otros modelos para su labor son Virgilio y Horacio, no en cuanto a la materia, sino al método. Del primero dice: "Pues como un Poema no es un método para aprender, ni una disertación para ventilar questiones, conviene ceñirse á lo que insinuó Virgilio en sus *Geórgicas*: *Non ego cuncta meis amplecti versibus opto*. Y en efecto, se equivocaría tanto el que esperase hallar en las mismas *Geórgicas* todo lo que conduce á la Agricultura, como el que pretenda que en este Poema se encierren otros preceptos que los generales de la Música." ("Introducción" art. VIII). Horacio constituye su ejemplo latino más admirado, y al que nombra como exponente a imitar de enseñanza en verso ("Introducción" art. V), e incluso de cualquier arte, incluida la música (Canto IV art. VIII):

De Músico instruido no se alabe  
Quien no tenga á la vista sobre el clave  
Estos y otros consejos que en el Lacio  
A los Pöetas daba el cuerdo Horacio.  
Él le dirá en su carta á los Pisones  
Que, sin el arte, quien un vicio evita,  
En vicio no menor se precipita.

No en vano uno de los primeros trabajos que Iriarte acometió fue la traducción de su epístola más famosa, la *Epistula ad Pisones* o *Ars Poetica*, publicada en 1777, posteriormente a su composición, que le acarreó una gran popularidad como

---

<sup>73</sup> Cf. E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, op. cit, pp. 131-136.



traductor<sup>74</sup>, y la *Sátira* I del mismo autor. De Virgilio tradujo los cuatro primeros libros de la *Eneida* (1782)<sup>75</sup>. Tampoco olvida la otra obra de Virgilio, las *Bucólicas*, cuando escribió la *Égloga sobre la felicidad de la vida del campo* (1780)<sup>76</sup>, no dejando ningún aspecto de la obra del mantuano sin explorar.

Siguiendo la guía de estos dos grandes autores latinos, compone su poema didáctico *La Música*. De Horacio lleva a la práctica su lema del *utile dulci*, y de Virgilio y sus *Geórgicas* el molde para su obra. Quizá aprovechó la estela de *La Diana o el Arte de la Caza*, de don Nicolás Fernández de Moratín, anteriormente publicado, pues el virgilianismo, si bien indudablemente presente en *La música*, acaso parezca mediatizado o “de segunda mano” –pudiera ser la intención de Iriarte difuminar su modelo, pues era un excelente latinista y traductor–. Tres elementos imprescindibles del poema didáctico grecolatino están presentes: proemio, tecnicismos y excursos.

3.1. La primera función del proemio es declarar la materia a tratar. He aquí la fórmula empleada por Iriarte al comienzo del Canto I:

Las maravillas de aquel arte canto  
Que con varia expresión, grata al oído,  
Mide y combina el tiempo y el sonido.

Estos versos iniciales de *La música* bien pudieran deberse al proemio de las *Geórgicas*, pero también recuerdan el inicio, ya convertido en tópico, de los poemas épicos, tanto los griegos *Iliada* y *Odisea*, como la *Eneida*. Seguramente es a éste último

---

<sup>74</sup> Cf. Merritt Cox, “La Poética”, en *op. cit.*, pp. 61-68. Para una valoración de su labor como traductor cf. Menéndez Pelayo, *Horacio en España*, t. 2, Madrid 1885, pp. 117 y ss.

<sup>75</sup> Cf. A. Navarro González, “Introducción” a la edición de *Poesías de Tomás de Iriarte*, Madrid 1963, pp. 19-22. Otras traducciones clásicas de Iriarte son *Catorce fábulas de Fedro* (1777).

<sup>76</sup> La presentación de Iriarte al concurso de la Academia con esta égloga condujo a una de las disputas literarias más famosas del siglo: la habida entre Iriarte y Meléndez Valdés, a quien se le concedió el primer premio con gran disgusto del primero. Cf. M. J. Rodríguez Sánchez de León, “Las églogas presentadas a la Real Academia Española en el certamen del año 1780”, *Revista de Literatura* 98 (1987) 473-489; y de la misma autora, “Los premios de la Academia Española en el siglo XVIII y la estética de la época”, *BRAE* 67 (1987) 393-426.

### *Las Geórgicas como modelo genérico*

al que más se acercan, conservando la misma estructura sintáctica: C.D. + *cano* + oración de relativo dependiente del complemento directo:

*Arma uirumque cano, Troiae qui primus ab oris  
Italiam fato profugus Lauiniaque uenit  
litora, multum ille et terris iactatus... (Aen. I, 1 ss.)*

El segundo componente del proemio clásico consiste en la invocación a las divinidades acordes a la enseñanza que el poema didáctico trata de transmitir; tratándose en este caso de la música, las divinidades a las que se habría de acoger Iriarte serían: Apolo y su coro de Musas, las Sirenas con su canto, legendarios tañedores e inventores de instrumentos como Pan, Paladio, Arión, Terpandro y Orfeo. Catálogo de divinidades que a imitación de la enumeración de G. I 5-24, aparecen en *La música*, más rechazadas como “falsos Númenes”. Es una divinidad propia del siglo a la que se acoge el autor canario, la “Sabia Naturaleza”. Al igual que Virgilio suplica a César favor inspiración y misericordia para su empresa literaria (G. I 25-42), Iriarte aplica el mismo tratamiento a la Naturaleza, rechazando los mitos grecolatinos, no desde una actitud cristiana, sino desde una postura lúcidamente panteísta y naturalista:

Sabia Naturaleza, que al encanto  
De la divina Música sensibles  
Formaste las vivientes criaturas,  
Díctame tus preceptos infalibles;  
Que si tu luz y auxilio me aseguras,  
Podrá el acento de la musa mía  
Imitar de su asunto la armonía.  
Tú sólo, tú me bastas; y no imploro  
Fantásticas Deidades de la Grecia.  
Quien te sigue, las fábulas desprecia,  
No confía en Apolo, ni en su coro;  
No invoca á las Sirenas; ni averigua  
Si halló la flauta Pan, el Dios de Arcadia,  
O la trompeta fué invencion Paladia;

## *Las Geórgicas como modelo genérico*

Si á la cítara antigua  
El náufrago Aríon la vida debe,  
Y Terpandro apacigua  
Con su lira el tumulto de una plebe;  
O si, atrayendo los peñascos duros,  
Sabe Anfion á Tébas poner muros,  
Y suspender Orféo  
A los hombres, las fieras, y el Letéo.  
Otras verdades sólidas me llaman,  
Y ellas, nó falsos Númenes, me inflaman.

De todas formas, siguiendo la preceptiva de los poemas didácticos latinos, y en concreto de las *Geórgicas*, sí incluye en el proemio, aunque sea para negarlas, toda esa serie de divinidades y héroes ligados a la actividad musical, con el colofón final de Orfeo, una figura fuertemente ligada al poema latino. Sustituyendo la invocación a César, introduce el apóstrofe a la Naturaleza personificada, auténtica diosa del Siglo de las Luces, pues “el nuevo ideal humano es el hombre gobernado interiormente por el sentimiento moral-natural. De la transplantación de esos ideales al sueño del *estado de naturaleza* brota el carácter de la poesía idílica de este siglo y el sentimiento de su posición antagónica ante la sociedad existente engendra la sátira: he aquí por qué estas dos actitudes del espíritu informan toda la poesía didáctica de la época (la Ilustración)”<sup>77</sup>. Tampoco es ajeno a estos versos del proemio el concepto aristotélico de imitación de la naturaleza, aunque muy sucintamente.

Por último forma parte teórica del proemio la dedicatoria a un protector o mecenas, que suele aparecer al principio y final de todos los cantos del poema. Iriarte tuvo a bien ejercer literariamente su independencia, pues no aparece en ningún momento en su poema un personaje poderoso que actúe de mecenas de su obra, muy al

---

<sup>77</sup> Cf. L. F. Vivanco, *Moratin y la ilustración mágica*, Madrid 1972, p. 27. Es precisamente en el siglo XVIII cuando aparecen las teorías del buen salvaje de Rousseau, que contribuyen decisivamente a la elevación de la naturaleza como un valor primordial.

contrario de Virgilio y Mecenas, Moratín y el infante Luis o Céspedes y el marqués de Priego. Sin embargo sí sabemos que *La música* fue publicada bajo el cuidado de su hermano Bernardo y con el patrocinio José Moniño, conde de Floridablanca, ministro del rey. Tan sólo hace una pequeña concesión al tópico, y es la breve mención al rey Carlos III como protector de las artes al final del canto III, art. X.

3.2. El afán de transmisión de saber que anima a los escritores de una obra didáctica supone la implicación del lector como parte imprescindible, como alumno de esa enseñanza de la que se erige como maestro el autor del poema. Para captar su atención primero y hacer que se sienta incluido en ese proceso de trasvase de saberes el autor didáctico utiliza diversos recursos<sup>78</sup>. Así en las *Geórgicas* Virgilio utiliza con muchísima frecuencia la segunda persona, procurando mantener una gran variedad, y otras formas verbales, como son las perífrasis que indican “deber”. El poema didáctico de Iriarte es quizá más descriptivo que imperativo, confluyendo en gran medida con el género ensayístico<sup>79</sup>, así esa segunda persona a la que se dirige el autor didáctico resulta bastante difuminada en *La música*, utilizando en todo momento la tercera persona, incluso en el Canto II, en el que el pastor Salicio le explica a su amada la expresión de los afectos a través de la música, y por tanto hay un emisor y un receptor concretos. Sí utiliza las perífrasis de “deber” y semejantes, o el equivalente a la fórmula *conuenit*, tan empleada por Virgilio:

Para el acierto en ellos se requiere  
Que desde luego el Músico aplicado

---

<sup>78</sup> Sobre este tema pueden encontrarse diversos ejemplos en A. Gallego Barnés, “La relación autor / lector en la literatura didáctica: requisitos y modalidades”, *Criticón* 58 (1993) 103-116.

<sup>79</sup> A. Gallo Gruss en “Tópicos y recurrencias en los resortes del didactismo: confluencia de diferentes géneros”, *Criticón* 58 (1993) 135-154, estudia la proximidad del género didáctico, tanto en verso como en prosa, a otros géneros literarios: ensayístico, epistolar, el diálogo y la miscelánea, entre los que analiza las muchísimas concomitancias que comparten. Pero sin duda, si a un género se parece el didáctico, es el ensayístico, afirmando incluso que son intercambiables y que el género didáctico, ausente en nuestros días, es el embrión del ensayo actual (pp. 135-136). En este sentido, *La Música*, bien podría ser un “ensayo en verso” al faltar esa segunda persona como receptor del saber musical que se describe.

## *Las Geórgicas como modelo genérico*

Con estudio profundo considere...  
Que la admire...  
Que se deleite...  
Y debe finalmente  
Obrar ligado a un plan, norma o sistema. (I art. II)  
No basta, enfin, al Músico que mida  
Las harmónicas frases...  
muchas veces conviene que insinúe... (I art. XIII)

La personalización del texto es elemento de importantes consecuencias didácticas. El autor aparece como emisor de saberes frente al receptor reafirmando la implicación de este en la comunicación que se establece en el texto didascálico; la continua presencia del escritor en el propio momento de la escritura es otro de los rasgos más importantes de este género. La voz de Virgilio como referente real aparece a lo largo de sus *Geórgicas*: bien haciendo referencia en los proemios de los cuatro libros a los asuntos que va a tratar, bien en la *sfragís* final, y especialmente llamando la atención del lector para volver de nuevo a la materia principal, o apresurando su labor –siempre bajo el disfraz de diferentes metáforas, náuticas, bélicas o lúdicas–. Una de estas metáforas, la náutica<sup>80</sup>, va a utilizarla Iriarte, mas aplicándola a la parte puramente preceptiva de su poema, al músico (I art. XII):

Así tal vez hallándose una nave  
Ya del puerto á la vista,  
Sabe al Piloto que una milla dista,  
Pero el tiempo no sabe  
Que para navegarla se requiere;  
Pues según sople el viento fuerte, ó suave,  
Hará que se retarde, ó se acelere;  
Y nunca habrá por eso hasta la orilla

---

<sup>80</sup> Las imágenes náuticas aplicadas a la labor literaria constituyen desde Virgilio un tópico ampliamente extendido; cf. E. R. Curtius, “Metáforas náuticas”, en *op. cit.*, pp. 189-193.

## *Las Geórgicas como modelo genérico*

Mas ni ménos espacio que una milla.

3.3. Todos los autores didácticos intentan hacer su exposición agradable, la *amoenitas* es un requisito esencial al cual no pueden sustraerse. Perfectamente lo entiende el autor de *La música* cuando, explicando su propósito, declara: "Por otra parte, me serviría de suma complacencia que los que ignoran la Música, pero que tienen gusto en la Poesía, no juzgasen del todo infructuoso el conato que he puesto en disminuir la aridez de la doctrina, introduciendo varios episodios y ficciones poéticas (nó mitológicas)..." ("Introducción" art. XV).

Esos vergeles o islotes que salvan los escollos de un exceso de preceptiva son en este caso, frente a los poemas didácticos anteriormente estudiados, escasos. La materia musical se extiende versos y versos a lo largo de los seis cantos de *La música*. Tan es así que autores como Quintana, tan poco generoso como siempre en apreciaciones elogiosas, lo considera más un tratado que un poema<sup>81</sup>, y muchas de sus traducciones a otros idiomas están dedicadas fundamentalmente a amantes de la música<sup>82</sup>. Ante esta situación, Merritt Cox fija como objetivo de su estudio *Tomás de Iriarte* la revalorización de toda la obra de este autor, especialmente la menos conocida, y es el único que le dedica un tratamiento más o menos extenso<sup>83</sup>.

Todos los excursos que aparecen en este poema tienen un origen virgiliano, más o menos maquillado, mas no sólo de las *Geórgicas*; la *Eneida* y las *Bucólicas* están también presentes en *La música*.

El primer episodio con huellas de las *Geórgicas* se halla en el Canto I, inmediatamente después del proemio, y se extiende a lo largo de nueve artículos, I-IX.

---

<sup>81</sup> Cf. M. J. Quintana, "Iriarte-Samaniego-prosaismo", en *Poetas líricos españoles del siglo XVIII*, t. 61 B.A.E., Madrid 1952, p. CLI.

<sup>82</sup> Cf. la "Introduzione" a la traducción al italiano que de *La Música* publicó G. C. de Ghisi en Florencia en 1868. De hecho este poema es muy apreciado por los historiadores de la música, que lo consideran un documento excepcional para la música del siglo XVIII; cf. *La música en la época de Goya: En torno a Iriarte, poeta y músico*, Capilla del Museo Municipal de Madrid 1996; y M. Neal Hamilton, *Music in Eighteenth Century in Spain*, Illinois 1937.

<sup>83</sup> Cf. R. Merritt Cox, *op. cit.*, pp. 73-78.

## *Las Geórgicas como modelo genérico*

En él expone Iriarte el origen de la música, describiendo un mundo idílico, muy semejante a aquel en que Virgilio situaba la Edad de Oro y el origen del trabajo (G. I 121-152). El canto constituía entonces, al igual que los frutos de la naturaleza, un don concedido sin necesidad de trabajarlo ni estudiarlo: el canto de las aves, las corrientes de los riachuelos, las hojas agitadas por el viento... un marco ideal, un *locus amoenus* propio de un ambiente eglógico. El final de esta edad lo pusieron las invasiones bárbaras, godos y vándalos desterraron el Buen Gusto, y a las artes “ningún asilo las quedó en la tierra” -imagen tomada de G. II 474: *Iustitia excedens terris*-.

La influencia más perceptible del poema geórgico de Virgilio la constituye el excuso dedicado a la bienaventuranza de aquel que se dedica a la música -finalizando el canto II, trasunto del *macarismós* de G. II 458-540-. Iriarte lo ha trasladado a la nueva materia, e incluso ha conservado algún recuerdo del campo de las *Geórgicas* (I art. XIV):

¡Dichoso el que se inclina  
A tal placer por su nativo genio...!  
¡Dichoso aquél que, quando asoma el alba  
En el Mayo sereno,  
Se complace en salir al campo ameno,  
Y oír la acorde salva  
Con que la ofrecen dulces xilguerillos  
Los obsequios mas gratos y sencillos!

La continuación del *macarismós* ha lugar en el inicio del siguiente canto, III art. I, que canta la universalidad de la música y los beneficios que su ejercicio reporta, traduciendo los versos 458-459 de G. II: *O fortunatos nimium, sua si bona norint, / agricolas*, de esta forma:

¡Felices los que gocen  
Las delicias de este arte, si conocen  
Los bienes que él encierra!

## *Las Geórgicas como modelo genérico*

Aunque el sustantivo *agricolas* se ha convertido en “los que gocen / las delicias de este arte” y el posesivo *sua* se ha ampliado con una oración de relativo, pues los bienes ahora no pertenecen al vocativo, sino a la música –transformaciones por otra parte necesarias para la aclimatación a un nuevo contexto–, se ha conservado la estructura sintáctica (la oración condicional) en igual posición dentro de la exclamación, y los sustantivos fundamentales: *fortunatos* y *bona*.

Todo el Canto II está constituido por un episodio bucólico, sustituyendo al mito de Orfeo de las *Geórgicas* (IV 467-527). Recordemos que Iriarte había rechazado en dos ocasiones explícitamente las ficciones mitológicas, en el proemio y en la “Introducción”. Por ello no puede admitir, al utilizar el recurso de los excursos o digresiones, utilizar un mito. En este canto un pastor, Salicio –nombre de reminiscencias garcilasianas– explica a su amada, la pastora Crisea, algunos preceptos musicales. Tal pastor reúne algunas características propias de Orfeo, tales como una habilidad portentosa como músico, llegando, como el cantor de Tracia, a encantar a los que le escuchan (II art. I):

Del forastero, á divulgarse empieza  
La fama de su ingenio y su destreza.  
Concurren los Zagales,  
Que oyéndole, se admiran y suspenden

Otra escena de las *Geórgicas* (IV 350-352), aquella en que las ninfas que componen el cortejo de Cirene escuchan a Aristeo y una de ellas, Aretusa saca la cabeza del lago, es recogida en este mismo episodio:

Y las Ninfas del rio,  
Que aquel sitio sombrío  
Fertilizaba son su lento curso,  
Sacando de las aguas la cabeza,  
Le oyeron pronunciar este discurso



Con estas palabras se inicia un nuevo núcleo didáctico exclusivamente puesto en boca de este trasunto de Orfeo, Salicio<sup>84</sup>. El último artículo del Canto II cierra el episodio de Salicio y Crisea. En este segmento de *La música* Iriarte combina magníficamente lo pastoral con lo didáctico; los ecos de la obra bucólica de Virgilio llenan la escena: la sombra y la fresca hierba ("Un día, enfin, quando á la fresca sombra / De los robustos árboles de un soto / Ambos yacían en la verde alfombra,); el canto, por supuesto; el intercambio de poemas y canciones; el asedio amoroso...<sup>85</sup>. También se deja sentir la influencia de Garcilaso, patente sobre todo en la elección del nombre del personaje, Salicio.

Más proyecciones de las *Geórgicas* pueden detectarse en *La música*, tales como la alabanza a la producción musical de España (III art. IX), eco lejano del *Laus Italiae* (G. II 136-176), cuyo tono adquiere tonalidades políticas con el elogio a Carlos III que lo cierra –al igual que el latino–.

Si Iriarte se fija en las *Geórgicas* y las *Bucólicas*, no olvida la *Eneida*. Y a este origen se remonta el último excuso de *La música*, una visita al mundo de ultratumba (IV art. IV-XIII); en realidad no es una visita sino un sueño debido a la renuencia de Iriarte a los mitos y prodigios. Su guía será un personaje admirado por el autor, el compositor italiano Jommelli. En este viaje onírico llega a los Campos Elíseos "Albergue de almas justas y eminentes", donde ve insignes músicos ya muertos. El episodio aquí proyectado es sin duda la catábasis de Eneas (*Aen.* VI) de mano de su padre Anquises. No es esta la única coincidencia: al igual que Anquises le muestra a su

---

<sup>84</sup> Una nueva coincidencia con las *Geórgicas* puede recogerse aquí, y es la vertiente como poeta didáctico de Orfeo, idea con la cual están de acuerdo críticos hodiernos como M. Owen Lee, quien ha dedicado recientemente un interesante estudio, *Virgil as Orpheus* (Nueva York 1996), a las *Geórgicas* partiendo de la identificación de Virgilio como Orfeo y Aristeo como Augusto. Esta posible identificación de Salicio-Orfeo-Iriarte podría estar apoyada por el deseo de Salicio: "Felice yo, si, qual te agrada el arte, / Mi enseñanza tambien puede agradarte", deseo y propósito seguro de Iriarte.

<sup>85</sup> Los elementos propios de la bucólica y la posterior recepción de este género en nuestras letras ha sido muy bien estudiado y expuesto por V. Cristóbal López, *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Madrid 1980. Más incompleto es el estudio de M. J. Bayo, *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1530)*, Madrid 1970.

## *Las Geórgicas como modelo genérico*

hijo la historia de Italia y profetiza su futuro, Jommelli le explica a Iriarte el estado de la música en Europa y profetiza el éxito de la música española y el laurel literario a Iriarte.

3.4. De todas los poemas didácticos estudiados *La música* es seguramente el único que no toma como pretexto la enseñanza de una materia para la labor literaria. En él la parte exclusivamente didascálica, la dedicada a la transmisión de unas determinadas normas y preceptos, es mayor que la dedicada a rebajar el clímax didáctico, los excursos y digresiones. Los tecnicismos son abundantísimos, y muy especializados, tanto que necesitan unas extensas notas explicativas que Iriarte incluyó al final del poema.

Como *La Diana*, *La música* comparte un rasgo propio de la poesía del siglo XVIII: la enumeración de personajes ilustres de la ciencia de la época, en este caso sustituidos por músicos (IV art. IX):

Galupi, Vinci, Pergolese, Leo,  
Héndel, Pórpora, Lulli, Perez, Feo,  
Trajeta, Mayo, Cáfaró, Piccini,  
El anciano Saxon, Nauman, Saccini...

Son catálogos, además, propios de la épica antigua, griega y latina. Pero el auténtico hito de Iriarte es Hadyn, amigo personal suyo, al que dedica un extenso elogio en el Canto V.

Con *La música* Iriarte completa su entrenamiento con los clásicos, que había empezado con las traducciones de Virgilio y Horacio, y culmina con este poema didáctico. La siguiente obra serán las *Fábulas*, obra que le reportó el mayor éxito literario del siglo y que comparte con su anterior producción un marcado carácter didáctico y raíces clásicas.

Al componer este poema, Tomás de Iriarte adopta como propio el lema de Horacio del *utile dulci* y moldea su poema siguiendo las directrices de la poesía

### *Las Geórgicas como modelo genérico*

didáctica clásica: proemio, interpelaciones al lector, digresiones y tecnicismos. Para ello toma como modelo el poeta latino, que tras Horacio, más admira, Virgilio, y entresacando elementos de toda su obra –*Bucólicas*, *Eneida* y especialmente las *Geórgicas*– y los inserta en *La música* intentando adquirir un tono más dulce para su poema. De las *Geórgicas* adapta el proemio, los recursos retóricos que reflejan la estrecha relación autor-lector, y algunos de los excursos más famosos: el elogio de la vida del campo, el epilio de Orfeo..., muy tamizados por su propio gusto y otras tradiciones anteriores como la garcilasiana. Consigue al mismo tiempo elevar la tonalidad virgiliana con numerosas pinceladas de las *Bucólicas*, consiguiendo una perfecta fusión de lo bucólico y de lo didáctico. De la *Eneida* toma la catábasis de Eneas, y la transforma, acorde a la mentalidad racional ilustrada, en un viaje onírico. Resulta así imposible negar la deuda de *La música* a toda la obra de Virgilio en general, y de las *Geórgicas* en particular.

IV

LAS GEÓRGICAS COMO FUENTE DE EXCURSOS  
Y MOTIVOS DIVERSOS.

LIBRO I

1. Proemio (I 1-42)

El proemio que abre las *Geórgicas* se divide en tres partes claramente diferenciadas, que responden a tres funciones distintas:

1. Anuncio de la materia a tratar (1-5). Virgilio antepone a la perífrasis verbal *canere incipiam* (v. 5) una serie de oraciones interrogativas indirectas que constituyen un breve resumen de los temas desarrollados en los cuatro libros de su poema didáctico: *quid faciat laetas segetes, quo sidere terram / uertere* (vv. 1-2), libro I; *ulmis adiungere uitis / conveniat* (vv. 2-3), libro II; *quae cura boum, qui cultus habendo / sit pecori* (vv. 3-4); *apibus quanta experientia parcis* (v. 4), libro IV.

2. Invocación de las divinidades adecuadas a la materia tratada (5-23). Las divinidades agrestes que Virgilio nombra son diez: LÍBER, Ceres, los faunos, las dríades, Neptuno, Aristeo, Pan, Minerva, Triptólemo y Silvano.

3. Petición de benevolencia y protección a Octaviano al que reserva un lugar en el cielo (24-42).

### 1.1. *Siglo de Oro en las Selvas de Erifile* de Bernardo de Balbuena (1605)

Una de las más meritorias novelas pastoriles de los Siglos de Oro es, sin duda, esta obra de 1605, que, aunque semidesconocida hoy en día, mereció los más encendidos elogios de sus coetáneos -Cervantes en *El viaje del Parnaso* o Lope de Vega en *El laurel de Apolo*, por citar dos egregios ejemplos-. Con todo, tan sólo ha aparecido una edición moderna completa, publicada por la Academia Española en 1821<sup>1</sup>.

El autor, Bernardo de Balbuena, obispo de Jamaica, aunque español de nacimiento (Valdepeñas 1568 - Puerto Rico ¿1627?), realiza una extensa obra a imitación de Virgilio. Su obra de juventud será, al igual que el latino, un libro de doce églogas que “en el verano de mi niñez, a vueltas de su nuevo mundo fueron naciendo”. A continuación escribió un hermoso poema barroco, *Grandeza mexicana*, lleno de resonancias clásicas, en el que celebra la gloria de México. Una voz se eleva con autoridad deslizándose con elegancia por sus tercetos, Virgilio con sus *Geórgicas*. Por último, un gran poema épico, *Bernardo del Carpio*, a imitación de la *Eneida*. Toda su obra está, pues, presidida por un ambicioso propósito, emular a Virgilio, y por lo tanto volverá a aparecer en otros capítulos de nuestra investigación.

Se compone el *Siglo de Oro* de doce églogas y un epílogo, al igual que uno de sus modelos fundamentales, la *Arcadia* de Sannazaro. El otro espejo en el que se mira Balbuena es, naturalmente, Virgilio. Otras presencias se pueden detectar en el *Siglo de Oro*: Petrarca, Garcilaso, Boscán, Montalvo y quizá Ariosto, Lomas Cantoral y Gil

---

<sup>1</sup> Muy distinto es el caso de otras historias de la Literatura de otros tiempos: J. M. Quintana en su *Tesoro de Poesías Selectas Castellanas*, Madrid 1858, p. 21, afirma que las églogas del *Siglo de Oro* no tienen los defectos de composición del *Bernardo* y gozan en la estimación pública de un lugar muy próximo a las de Garcilaso; no puede dedicársele mayor elogio. Otros juicios elogiosos de esta obra pueden encontrarse en J. Ticknor, *History of Spanish Literature*, t. 3, Nueva York 1849, p. 12; M. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, t. 1, Madrid 1925, p. CDLIII, y *Antología de poetas líricos castellanos*, t. XIII, Madrid 1908, p. 289; J. Rennert, *Spanish Pastoral Romances*, Filadelfia 1912, p. 167.

Polo<sup>2</sup>. Sannazaro es posiblemente su principal influencia. De él no sólo entresaca detalles aquí y allá, sino también la materia principal de la novela –el argumento de la décima y la undécima égloga coinciden con los capítulos décimo y undécimo de la *Arcadia*– y la manera de organizarla: doce églogas que se reparten entre prosa y verso, más un epílogo. De Virgilio utiliza sus tres obras, *Eneida*, *Geórgicas* y *Bucólicas*, siendo estas las preferidas, dado el género del *Siglo de Oro*. La égloga más virgiliana es la segunda. De las *Geórgicas* toma al menos tres pasajes, el proemio del libro I, el tópico de la Edad de Oro, y el epilío final de Aristeo-Orfeo.

La que hemos considerado más virgiliana, la segunda, comienza el parlamento en verso de Liranio con el estímulo de la *Égloga segunda* de Sannazaro: “Itene all’ombra degli ameni faggi, / pasciute pecorelle... / ite pascendo fiori, erbette e fronde...”<sup>3</sup>. Mas se desplaza el argumento en una dirección completamente distinta de la égloga arcadiana cuyo comienzo ha tomado en préstamo: “Paced, mis ovejuelas almagradas, / Despuntando la mas hermosas flores...”. El pastor Liranio, a quien corresponden las anteriores palabras, pretende enseñar las artes de la agricultura, de la ganadería y de la viticultura. La mezcla de lo bucólico y lo didáctico no es nueva. Ya bajo el imperio de Nerón Calpurnio Sículo había fundido los dos géneros en su *Bucólica* V, en la que un anciano pastor enseña a su hijo las tareas del ganado –para lo que había utilizado las G. III 295-456<sup>4</sup>–. En esta ocasión se parafrasea los versos iniciales de la obra didáctica de Virgilio G. I 1-4:

*Quid faciat laetas segetes, quo sidere terram  
uertere, Maecenas, ulmisque adiungere uitis  
conueniat, quae cura boum, qui cultus habendo  
sit pecori, apibus quanta experientia parcis  
hinc canere incipiam.*

---

<sup>2</sup> Sobre todas estas influencias, su frecuencia y el papel que desarrollan en el *Siglo de Oro en las selvas de Erifile*, cf. J. Fucilla, “Bernardo de Balbuena’s *Siglo de Oro* and its sources”, *Hispanic Review* 15 (1947) 101-119.

<sup>3</sup> I. Sannazaro, *Arcadia*, a cura di F. Erspamer, Milán 1990, pp. 66-67.

<sup>4</sup> Cf. el segundo capítulo de esta investigación, p. 16.

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

amplificando el motivo en los versos posteriores<sup>5</sup>:

Yo haciendo resonar mi caramillo  
por estos prados cantaré canciones  
En son que á nadie canse con oïllo:  
Donde describiré las condiciones  
Del cultivar el campo de manera  
Que dé siempre frutos á montones:  
El modo de aprisco y paridera,  
Del ordeñar la leche sobre el tarro,  
Y del untar la roña con la miera...  
El podar las vides concertadas,  
Y como darán uvas de colores,  
A veces rojas, negras y moradas  
El modo de recoger los labradores:  
De derribar la mies, y hacer el vino,  
Tocante á caudalosos labradores...

Balbuena ignora los pronósticos del cielo y los cuidados de las sobrias abejas, pero se deleita en las múltiples labores del campo y el ganado. El método empleado es la ampliación. A cada oración interrogativa indirecta en el texto latino corresponde al menos un terceto en el español. Así el periodo principal, pospuesto en las *Geórgicas*: *hinc canere incipiam*, es amplificado en el primer terceto: "Yo haciendo resonar mi caramillo...". A *quid faciat laetas segetes*, el siguiente terceto, que conserva la misma estructura de interrogativa indirecta introducida por un adverbio interrogativo. Lo mismo podría decirse del texto restante. Destaca en el tratamiento de Balbuena el realismo y la minuciosidad con que describe el trabajo agrícola<sup>6</sup>. Al autor quizá le parece

---

<sup>5</sup> La edición utilizada del *Siglo de Oro* es la de 1821, en Madrid, p. 50-51.

<sup>6</sup> Este realismo de Balbuena, presente en toda la obra, ha llamado la atención de algunos críticos que consideran que se debe a la influencia de Teócrito, modelo más frecuentado por Balbuena que Virgilio, cf. A. Hurtado *et alii*, *Historia de la literatura española*, Madrid 1921, p. 409, y J. Ticknor, *op. cit.*, p. 12. Argumento que rebate J. Fucilla, *art. cit.*, p. 119, oponiendo la omnipresente presencia de Sannazaro y la propia inclinación realista de Balbuena.

el tema poco apropiado a temas líricos, por ello afirma tras este pasaje geórgico que es “negocio mas que de pastores, / Cosas de suyo angostas y pequeñas / Hacer de igual valor con las mayores”. A continuación toma un camino diferente, más fructífero, pues la poesía didáctica no es sino “Sembrar el trigo entre desnudas peñas”. La nueva materia será la propia del género bucólico: “Mas cantaré tras esto maravillas / De amor, de sus enredos y marañas...”, volviendo de nuevo al dorado cauce del río eglógico y justificándose mismamente con un eco virgiliano: “Cada cual obedece a su gusto”<sup>7</sup>, recuerdo de aquel *trahit sua quemque uoluptas* (*Ecl.* II 65).

### 1.2. *Memorias de un librero escritas por él mismo*, de Héctor Yánover, librero establecido (1994)

Ésta sea tal vez una de las más recientes imitaciones de las *Geórgicas*. El libro de memorias editado en Madrid, en 1994, del director de la Biblioteca Nacional de Argentina, es un monumento amoroso al libro, al escritor, al lector deseoso, a las conversaciones literarias, y también al comprador candoroso y al comercio del libro. Una serie divertida y variadísima de anécdotas reales, fabuladas y deseadas, componen las *Memorias de un librero escritas por él mismo*. El autor se declara en el título librero establecido. Héctor Yánover es el dueño de la librería Norte de Buenos Aires, escenario de múltiples tertulias y encuentro de los intelectuales argentinos de las últimas décadas. Sus paredes han cobijado las palabras y la presencia de Borges, Cortázar, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Quino... Hasta que un día Yánover, harto de ser el anfitrión de autores, se decidió a ser él uno de ellos. En sus *Memorias* una sarta interminable de textos, pretextos y contextos se entrelazan en animada camaradería, en consciente homenaje a la cultura libresca. Sus páginas no están tampoco exentas de ironía, que rechaza la pedantería y el exceso, aún bordeando con equilibrios sus fronteras.

---

<sup>7</sup> B. de Balbuena, *Siglo de Oro*, ed. cit., p. 51.



## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

Las citas, exactas o no, son, sobre todo, contemporáneas. De tiempos pasados abundan los autores franceses de los siglos XVIII y XIX, de los Siglos de Oro, y alguna rareza árabe. Los clásicos no abundan; tan sólo dispersos aquí y allá la traducción del verso inicial de la *Iliada*, y del famoso poema de Adriano “Mínima alma mía, tierna y flotante”. Una gloriosa excepción a lo anterior es la imitación burlesca del comienzo de las *Geórgicas*. Es en sí el intento de un curioso elogio de la librería, o al menos así se afirma en las líneas precedentes<sup>8</sup>:

Me fui un mes a Córdoba y allí intenté escribir un “Elogio de la librería” al modo de *Las Geórgicas* de Virgilio. *Las Geórgicas*, que comienzan:

*Intento cantar, oh Mesenas (sic), cómo se producen las rientes mieses...* Mi elogio comenzaba así:

Trataré de cantar a mi oficio, a esta tarea que realizan mis manos. Verán aquí la otra cara de la luna, la trastienda de la librería, esa vara que mide en dinero los sueños.

Al entrar en los libros, al mirarles el rostro, surgen ferias y circos. Y al rodar de los circos surge el polvo y en el polvo los siglos, miles de manos, ojos. Se rehace del tiempo el contorno y surge Pan bicornio con su flauta en la selva y Ajax –el más fuerte– con su lanza en la tierra.

Si los recuerdos del laboratorio, si los bíceps de los atletas, si la sangre victoriosa o vencida, si el sudor del amante y la amada están en alguna parte, están aquí, entre las hojas donde duermen con aparente indiferencia. En los libros de gestas viven las gestas; en los cuentos de viejas están las viejas. Narran la antigua historia. Gritan los galeotes uncidos en cubierta. La Pompadour aún sonrío y su sangre está viva y Romeo descansa sobre un lecho de piedra y su mano y su espada se fugan de la tierra. Comienzan a llegar los caballeros. El ay de los

---

<sup>8</sup> Héctor Yánover, *Memorias de un librero escritas por él mismo*, Madrid 1994, pp. 79-81.

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

heridos se mezcla con la sangre. Y el ay es poca cosa cuando pide más fuerza su bondad: la belleza. Yo no sé si los viejos que usan gorras oscuras convencen al Quijano de que vuelva a sus hojas antes de abrir las puertas del negocio que cuidan, pero sé que esa noche me bastó para amarle y ensayar este libro. Sapiéntísima ciencia, mester tan empinado como es de librería. ¡Salud Rodrigo el de Vivar, tu sombra es menuda sombra ante la del soldado que hizo la imprenta! ¡Rinde la espada! Con ella se abren al fin las puertas y pasa el sueño, la loca magia, la vida nueva.

¿Podré agregar al cuerpo pedestre de mi oficio las alas que requieren las palabras que vuelan? No canto las labores del creador de dioses ni a los aceros que doblegan pueblos; no alabo los merinos, las mieses ni el arado con que aró Triptolemo. Me tomo a las palabras para uncirlas a un yugo cotidiano: que digan los secretos de un vendedor de libros.

Que el eco de sus voces trasciendan de mi casa y hasta tu oído lleguen, lector ingenuo y dulce, que olvidas o consagras.

¿Y a qué habría de dedicarme si no al vasto mundo de la librería? ¿Quién que algo haya hecho en pro nuestro no tuvo o no tiene que ver con los libros?

Y para un hombre vertebrado de años que son como humo, ligado al devenir y a lo remoto, anotador de las cuarenta y dos mil sílabas del Veda y de las innumerables galaxias estelares, ¡qué mejor oficio que el libro!

Mil trabajos componen los días del hombre. Piedra mal engarzada es antes o después piedra perdida. Pienso en los tramoyistas, en las manos que mueven hilos, escenas de colores, maderas aromadas; manos que manejan telas trabajadas por batallones de agujas; maderas que han tratado serruchos y garlopas, tintas y trementinas. Pienso en los titiriteros, en sus manos que sostienen la vida; en los actores, que abandonando sus camarines después de haber estado horas entre coloretos y afeites y pelucas, marchan alisándose los faldones de sus

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

levitas, atando con cuidado sus hatos vagabundos, observando su espada en los últimos espejos para entrar a escena con paso firme y tembloroso, con mirada torva o alegre, con gesto huraño o afable, con la mano en alto lista a lanzar el desconcierto o la mano enguantada para anular una vida.

Yo, que actúo sin ensayos previos, que no tengo junto a mí al director que anule los malos gestos ni apuntador que susurre las palabras precisas, debo ocuparme del tinglado donde muevo mi vida. ¿El mundo es bastante? Pues eso es una librería. Un mundo plegado, mucho más rico e infinitamente más pobre que el mundo verdadero. Aquí eternamente canta Horacio al varón de ojo más cauto, a Mecenas. Aquí, ataviado de gloria en pulcritud de caballero, pasea Monteagudo sus jornadas. Aquí Tupac Amaru sobre la hierba soñando un vocerío. Aquí Lautréamont, mi santo extremista, arrojando sus granadas. Aquí el amor del mundo en sus diarias jornadas. Aquí yo mismo diciendo mis palabras.

Entonces, viejo librero, oficiante celeste, señor de birlibiloque, jinete raudo en escoba de hojas, contesta a mis preguntas de poeta molesto: ¿Puedo ingresar en esa gloria de mercar con los libros?

Compone este texto una adaptación de las *Geórgicas* a un tema nuevo, el arte de mercar libros. También ha transformado el género, de una finalidad práctica, la enseñanza de una técnica o actividad, a la alabanza de esa misma materia practicada – siempre desde una perspectiva irónica y humorística–. Es un difícil juego de malabares: mediante la adaptación de las convenciones propias de un género, el didáctico, pretende, bajo el pretexto de otro, el laudatorio. Intenta provocar la sonrisa benevolente del lector ante el efecto cómico conseguido por el desnivel entre la solemnidad del molde y lo insólito del tema tratado, la mercadería de la cultura –así se pregunta el argentino: “¿Podré agregar al cuerpo pedestre de mi oficio las alas que requieren las palabras que vuelas?”–. Esa misma complicidad con el lector es el punto de intersección con la poesía didáctica. El otro motivo que seguramente ha incitado al autor a elegir las *Geórgicas* es la

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

extraordinaria solemnidad y sinceridad de Virgilio en su poema; pátina que Yánover necesitaba para conseguir ese ligero efecto cómico, o mejor, irónico.

Los tópicos del proemio de las *Geórgicas* son seguidos uno por uno, a excepción de la dedicatoria al mecenas, pues un librero establecido no ha menester de un sustento material. Comienzan ambos textos con las misma fórmulas, más modesta la del español, “intentaré cantar”, frente a la afirmación rotunda del latino *canere incipiam* (G. I 5), y el adverbio *hinc* traducido por “aquí”. Sigue el recuento de las diferentes materias a tratar, en este caso “la cara oscura de la librería” o más líricamente expresado “la trastienda de sueños”. El largo catálogo de dioses es sustituido por la enumeración de los héroes del librero, desde los mitológicos Pan y Ajax a Madame Pompadour, algunos de ellos saludados directamente: “¡Salud Rodrigo de Vivar!”, como lo hiciera Virgilio en su proemio.

Para dejar más patente el parentesco con las *Geórgicas*, alude a ellas explícitamente, rechazando los argumentos agronómicos por ellas tratados: “no alabo los merinos, las mieses ni el arado con que aró Triptolemo”, recuerdo del verso 19: *uncique puer monstrator aratri*. Tampoco pretende argumentos mitológicos o épicos. Su elección en esta priamel es otro cultivo, el de las palabras y los libros.

Al igual que un poeta didáctico intenta conseguir una reacción determinada del lector, la laudatoria también busca una reacción del receptor. La alusión dirigida al lector y el ruego de elocuencia para su labor han de ser, pues, elementos imprescindibles: “¿Como podré agregar al oficio pedestre de mi oficio la alas que requieren...?”, “Que el eco de sus voces trasciendan de mi casa y hasta tu oído lleguen, lector ingenuo y dulce, que olvidas y consagras”. Virgilio realiza parecido ruego cuando pide el beneplácito de César y el favorecimiento de su audaz empresa (G. I 41) y el lector ingenuo de Yánover no es sino la transmutación de los *ignaros agrestis* (G. I 42) de las *Geórgicas*. Al mismo tiempo cumplen estas palabras otra función propia del exordio, la

petición de benevolencia con la excusa de la falsa modestia, viejo tópico, ya clásico, de larga supervivencia en las literaturas occidentales<sup>9</sup>.

Tras una pequeña apología de su oficio, el recordatorio de los trabajos del librero. La introducción no es sino una ampliación del título del primer poema didáctico, los *Trabajos y días* de Hesíodo: “Mil trabajos componen los días del hombre”. Las líneas que siguen, con sus tiradas de instrumentos varios de diversos oficios, son eco del pasaje de las armas del campesino (G. I 160-175).

La alabanza de la librería adopta, naturalmente, el molde del *laus Italiae* del libro II de las *Geórgicas* (136-176): preeminencia de la riqueza de lo alabado sobre otras tierras u otros mundos, como es el caso; la primavera eterna de Italia (II 149) se convierte en el canto eterno de Horacio; la anáfora con el adverbio “aquí” es la transposición del mismo recurso estilístico en el elogio de Italia con el adverbio *hinc*; las gloriosas estirpes romanas (G. II 167-169) se han transformado en Monteagudo, Lautréamont y Tupac Amaro, conviviendo en admirable armonía en el mundo de las fabulaciones, los caballeros, las granadas y los sueños libertarios; y –¡oh bendita modestia!– César, colofón de las maravillas anteriores, no es sino el librero, Héctor Yánover, inconfundible con ese pronombre personal “yo” que corona el texto.

Y todavía se pregunta, en corolario final, si puede conseguir la gloria con su arte de mercar libros. De nuevo una alusión a su actividad como poeta que finaliza el capítulo de esta pequeña y divertida *geórgica*, que como las latinas, se cierra con la imagen del poeta firmando su obra.

Evidentemente el autor ha conseguido su objetivo, divertir, introduciendo en la amalgama de materiales y anécdotas que conforman sus *Memorias* un impecable referente clásico, las *Geórgicas* de Virgilio, y transformándolo bajo la

---

<sup>9</sup> Cf. E. R. Curtius, “La falsa modestia. Tópica del exordio”, en *Literatura europea y Edad Media Latina*, op. cit., pp. 127-131.

óptica que domina en toda la obra, la ironía y el divertimento. Su juicio no es muy amable consigo mismo<sup>10</sup>:

Y mi elogio resultó un plomo. Era natural que así fuese ya que pretendía tomar la apariencia de un clásico, es decir, meterse la mano como Napoleón y treparse a un pedestal. Pero bajo la túnica sólo quedo la pose y el enorme trasero y resultó así como viejo sin ser antiguo, pesado sin ser profundo.

Una muestra más del humor de Yánover hacia su obra, que de seguro se siente mucho más orgulloso de ella de lo que sus palabras dicen. Ni viejo, ni pesado, sino geórgica rejuvenecida al pasar por su ironía, como Esón tras el hechizo de Medea, nos parece su estimable participación en este devenir de la obra de Virgilio.

## 2. Última Tule (I 30)

Aunque en sí la referencia a la tierra conocida entre los antiguos como Tule o Tile pertenece al proemio –el dominio de Octaviano se extenderá hasta la remota Tule–, la hemos considerado aparte por mor de la claridad.

### 2.1. *Los trabajos de Persiles y Segismunda* de Miguel de Cervantes Saavedra (1617)

Cervantes en su novela bizantina *Los trabajos de Persiles y Segismunda* (Madrid 1617) cita –es una de las raras ocasiones en que lo hace– los versos I 29-31 de las *Geórgicas*. En el libro IV, capítulo doce del *Persiles*, Periandro escucha a su ayo Seráfilo su lugar de origen, Tule<sup>11</sup>:

También te he dicho cómo en la última parte de Noruega, casi debajo del polo Ártico, está la isla que se tiene por última en el mundo,

---

<sup>10</sup> Héctor Yánover, *op. cit.*, p. 83.

<sup>11</sup> M. de Cervantes Saavedra, *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, ed. de J. B. Avallé-Arce, Madrid 1984, pp. 464-465.

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

a lo menos por aquella parte, cuyo nombre es Tile, a quien Virgilio llamó Tule en aquellos versos que dicen en el libro I. Georg:

...*Ac tua nautae*

*Numina sola colant: tibi serviat ultima Thule*

Que Tule, en griego es lo mismo que Tile en latín. Esta isla es tan grande...

La novela bizantina de Cervantes no es la más rica en ecos clásicos. Dada la naturaleza de su argumento, las incesantes aventuras de una pareja de enamorados por tierras conocidas y desconocidas hasta su redención propia y la de su amor, no sería de extrañar que echase mano de autores enciclopedistas y coleccionistas de todo tipo de datos como Plinio. De hecho, cita a este autor con curiosa exactitud, su *Hist. nat.* VIII 12, en el libro I, 18. Pero a pesar del rigor de la cita, Schevill y Bonilla han demostrado que Cervantes no manejaba el original latino, sino la traducción española de los libros VII y VIII hecha por el doctor Jerónimo de Huerta, Madrid 1559. Otro tanto podría pensarse de Virgilio, uno de los autores clásicos más recreados por Cervantes. En el *Persiles* aparecen al menos dos episodios de la *Eneida*: las diversas competiciones de los hombres de Eneas en *Aen.* V en el libro I, cap. 22<sup>12</sup>; las quejas de Dido (*Aen.* IV) son puestas en boca de Sinforosa en el libro II, cap. 17; o la referencia a los cuidados de Venus hacia su hijo Eneas en IV, 8<sup>13</sup>. De las *Geórgicas* no se encuentra ningún rastro, excepto el citado anteriormente, aunque sí en otras obras: la Edad de Oro de G. I, en la segunda parte del *Quijote*, capítulo undécimo, y el elogio a Italia de G. II, en la *Galatea*, VI<sup>14</sup>. Todo los ejemplos de presencia de Virgilio en Cervantes o son tópicos de gran

---

<sup>12</sup> Es un episodio muy imitado en la novela pastoril; cf. R. Lapesa, "Góngora y Cervantes: coincidencia de temas y contraste de actitudes", *Homenaje a Ángel del Río, Revista Hispánica Moderna* 31 (1965) 262-275.

<sup>13</sup> Sobre la influencia de Virgilio en el *Persiles* cf. R. Schevill, "Studies in Cervantes. III. *Persiles* y *Segismunda*", *Translations of the Connecticut Academy of Arts and Sciences* 13 (1908) 475-548.

<sup>14</sup> Sobre Virgilio en Cervantes, cf. A. Marasso, *Cervantes, la invención del Quijote*, Buenos Aires 1954, aunque achaca a la influencia de Séneca la nostalgia de una Edad Dorada; y E. Herreros, "La tradición clásica en *La Galatea* de Cervantes", *Actes del XI Simposi de la Secció Catalana de la SEEC*, Andorra 1996, pp. 425-430.

tradición en la literatura española o citas propias de diccionarios o recopilaciones al uso. Ninguno de los dos casos suponen la utilización de la obra de Virgilio de primera mano.

Si Cervantes consultó un diccionario de tópicos o una compilación de frases hechas, muy en boga en la época, no lo sabemos. La cita es correcta. Nos informa, por ella, además del apoyo de la autoridad clásica para la existencia de tan remota isla, de la vacilación de la *υ* griega, Thule=Thyle=Θοδλη=Θδλη. La forma preferida por Cervantes, Tile, es también la elegida por Gracián (*Galatea*, II, 37). El sintagma *ultima Thule* se halla también en otro autor muy querido para Cervantes, Séneca, *Medea* 379, autor que contribuiría mucho más decisivamente a la extensión de la expresión como exponente de los confines del mundo.

### 3. La Edad de Oro (I 121-154)

El pasaje que, en buscado contraste, antecede a los trabajos y luchas de cada día del agricultor es uno de los más alusivos de las *Geórgicas*<sup>15</sup>. Remite a varios textos didácticos anteriores –su presencia en el género induce a establecerlo como un mitologema típico de este género–: Hesíodo (*Op.* 106 ss.), Arato (*Phaen.* 96 ss.) y Lucrecio (V 925 ss.). Posteriores son Varrón (I 2-16), Ovidio (*Ars Am.* II 467-488 y *Met.* I 123 ss.). El mismo Virgilio ya había cantado la edad dorada en *Ecl.* IV 7 ss., y en los versos 319 y ss. del libro VIII de la *Eneida*, o en estrecha relación con otros pasajes de las *Geórgicas* dotados de igual o parecida aura melancólica e idealizada: la alabanza del campo –en la que por otra parte Virgilio situó los últimos vestigios de la justicia propia de aquel paraíso primigenio– (G. II 532-540) y la alabanza de Italia (G. II 134-176)<sup>16</sup>.

El mito de la Edad de Oro expresa la nostalgia por un tiempo y un espacio mejor. Tal deseo no es exclusivo de los poetas, es un anhelo que se hace presente

---

<sup>15</sup> Cf. J. Farrell, *Vergil's Georgics and the Traditions of the Ancient Epic*, op. cit., pp. 61-83.

<sup>16</sup> P. Johnston, *The Georgic's Agricultural Golden Age*, op. cit., analiza los cuatro libros de las *Geórgicas* a la luz de este mito.



en todo ser humano en algún momento de la vida, un intento de trascender los límites de la historia. Sin embargo ha habido poetas que lo han expresado de una manera universal, que han adquirido un halo de ensoñación que los conduce a la pervivencia. Tal es el caso del pasaje que estudiamos. Mas la propia universalidad del tema hace difícil distinguir las fuentes literarias de la añoranza del autor. Habría también que distinguir entre analogías entre diversas tradiciones culturales, como la cristiana. Naturalmente nos ceñiremos al mito originado en Grecia y que sincretizado en Roma tuvo su mayor representante en Virgilio.

El problema está en deslindar las posibles fuentes, pues la poligénesis es el caso más frecuente de casi todos los textos estudiados. La contaminación suele provenir de la profecía de otro pasaje virgiliano, la IV Bucólica, cuya interpretación cristiana desde muy tempranos tiempos la ha destinado a ser uno de los textos más citados y comentados por la literatura occidental. No conviene, por otra parte, olvidar que la propia tradición cultural cristiana, de raíces judías, aportó su propia Edad de Oro, el Paraíso, en el que todo se daba al hombre espontáneamente, reinaba la paz y el hombre no conocía el trabajo; o las profecías de Isaías sobre una vuelta al añorado estado de inocencia (7-11) que tanto se han mezclado con la IV bucólica. Su transmisión está también muy ligada a otro texto de gran influencia, especialmente en el Renacimiento, el famoso *Beatus ille* de Horacio, de tal manera que la alabanza de la vida sencilla del campo frente a la corte y la dicha de la edad primitiva dorada llegan a ser una misma cosa, un mismo anhelo.

El excursus sobre la Edad de Oro en las *Geórgicas* aparece tras la exposición de los peligros que acechan al labrador: animales, malas hierbas y sombra. Virgilio trata de explicar cómo y cuándo aparecieron los riesgos anteriormente expuestos. Fue el propio Júpiter quien así lo quiso: *pater ipse colendi /haud facilem esse uiam uoluit* (G. I 121-122).

La Edad de Oro virgiliana va a definirse por negación, esto es, enumerando y describiendo todos aquellos perjuicios y peligros que se originaron tras la

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

pérdida del paraíso, y las habilidades que el hombre tuvo que desarrollar para vencer una naturaleza que ya no le ofrecía espontáneamente los alimentos: *ipsa tellus / monia liberius nullo poscente ferebat* (I 127-128). El énfasis está puesto en la lucha del hombre contra la naturaleza hostil y el desarrollo de las diversas artes civilizadoras para vencerla, entre ellas la agricultura:

1. En la Edad de Oro las serpientes no tenían veneno, los lobos no eran depredadores, el mar dócil, había miel en las hojas de los árboles, el fuego disponible y el vino corría por arroyos y fuentes (I 129-132).

2. Cuando Júpiter suprimió los dones de la Edad de Oro el hombre agudizó su ingenio, *ut uarios usus meditando extunderet artis* (I 133), y desarrolló: la agricultura (I 134 y 147-149), la consecución del fuego (I 135), la navegación (I 136), la astronomía (I 137-138), la caza (I 139-140), la pesca (I 141-142), el hierro y la metalurgia (I 143-144).

Cierra el excursus una afirmación contundente: *labor omnia uicit / improbus et duris urgens in rebus egestas* (I 145-146).

### **3.1 *Los diálogos de la montería* de Barahona de Soto (1548-1595)**

Luis Barahona de Soto (1548-1595) fue conocido sobre todo por su obra épica *Las lágrimas de Angélica* (1586) –es una imitación de Ariosto que al buen parecer de los entendidos contiene versos muy hermosos<sup>17</sup> y que Cervantes, por boca del cura, salvó del fuego en el escrutinio de la biblioteca de Don Quijote–. Además de notable lírico, Barahona de Soto demostró sus artes como buen prosista de la llamada “escuela sevillana” en los *Diálogos de la montería*, uno de los mejores libros españoles sobre el

---

<sup>17</sup> Barahona también tiene en su haber una considerable obra lírica menor que incluye cierta cantidad de poemas amorosos escritos en el estilo tradicional, –entre los cuales diez *Lamentaciones*–, así como poemas al estilo italiano y cinco églogas que siguen muy de cerca la atmósfera de su modelo, Garcilaso. Sobre su relación con los modelos italianos cf. J. M. Molinaro, “Barahona de Soto and Ariosto”, *Italica* 32 (1955) 22-26; y A. Triolo, “Barahona de Soto’s *Lágrimas de Angélica* and Ariosto’s ‘Cinque canti’”, *Italica* 35 (1958) 11-20.

tema<sup>18</sup>. Es, como su título indica, un diálogo entre tres interlocutores, Silvano, Solino y Montano, cuyos nombres remiten a la materia tratada, la montería. Se compone la obra de doce diálogos, sin introducción, pues se perdió junto con la portada; por tanto se ignora la fecha y la dedicatoria<sup>19</sup>. Se supone escrita en el último cuarto del siglo XVI. Las únicas ediciones modernas que se conocen son la de la Sociedad de Bibliófilos Españoles en Madrid, en 1890, y una *Antología* reciente, de 1993<sup>20</sup>.

Se trata de un conjunto de normas, consejos y avisos sobre el arte de la caza expuestos en forma dialogada –siguiendo el modelo ciceroniano de tesis contrapuestas y retrato de modelos ideal– muy en consonancia con los usos didácticos del *Renacimiento*. En lo referente a su voluntad de estilo, se puede afirmar la erudición, el buen lenguaje, la naturalidad de las observaciones que ocurren a los interlocutores y un deseo de agradar mediante la inserción de anécdotas clásicas, episodios poéticos y pequeños cuentos tradicionales, rompiendo el marco expositivo.

*Los Diálogos* están muy apegados a su modelo. En este caso el modelo es clásico, principalmente la *Ciropedia* de Jenofonte, a cuyo proyecto educativo atienden los *Diálogos*. Otros modelos, formales y de contenido, son: Cicerón, Plinio, Aristóteles, Varrón, Marcial y Opiano, entre otros muchísimos autores latinos y griegos que cita continuamente, concentrándose sus menciones sobre todo en los seis primeros libros. Las citas son generalmente explícitas, en latín las más de las veces.

---

<sup>18</sup> Cf. J. L. Alborg, *Historia de la literatura española*, t. 2, op. cit., p. 947. M. Lafuente Alcántara en su estudio *Investigaciones y demás ejercicios del cazador*, Madrid 1849, lo consideró el más prolijo y perfecto de todos los libros españoles sobre la caza.

<sup>19</sup> El manuscrito en que se han transmitido los *Diálogos* es una copia en la que intervienen varias manos, con irregular cuidado y pulcritud en su actuación. El título exacto sería *Arte de la Montería*. F. Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid 1982, ya afirmó la posible autoría de Barahona. Más recientemente J. Lara Garrido ha dejado sentada tal posibilidad en varios estudios sobre esta obra: “Los *Diálogos de la Montería* de Luis Barahona de Soto como realización genérica”, *Analecta Malacitana* 1 (1979) 46-69; “Los *Diálogos de la Montería*: problemas de autoría y fechación”, *Analecta Malacitana* 1 (1982) 3-31; y “Los *Diálogos de la Montería* de Luis Barahona de Soto: desestructuración expositiva y coherencia compendial”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo* 58 (1982) pp. 115-153.

<sup>20</sup> L. Barahona de Soto, *Antología cinegética. Los Diálogos de la montería, selección*, ed. de J. Lara Garrido, Málaga 1993.

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

La caza la justifica con ejemplos tomados de los autores clásicos, para ennoblecer con su presencia los *Diálogos*. Virgilio es uno de los autores a los que más recurre. Especialmente querida es la *Eneida*, de la que toma el ciervo de Silvia, o el episodio de la caza de Ascanio, que reproduce con tal morosidad de detalles que induce a pensar que tenía ante sí el texto; es un referente preferido por incluir así un modelo de vida ejemplar, la de los héroes clásicos. Las *Geórgicas* las nombra por primera vez en el diálogo I, en boca de Silvano, refiriéndose sin duda al libro IV:

No teneis que dudar que la buena gobernación de las repúblicas  
también dice Virgilio que se tomó de las abejas y las hormigas, y á ellas  
pueden los juristas obedecer los principios de su arte tan célebre

El diálogo duodécimo, notable exponente de la racionalidad lucreciana y empírica, niega la existencia de los monstruosos animales de la mitología: centauros, escilas, unicornios, quimeras... tomando como autoridad a Lucrecio, de quien cita los versos V 878-881, 883-889 y 904-915, comentándolos a continuación. Al final de la racional exégesis añade Solino:

Donosísimamente se va riendo ahí de los que piensan que esos  
monstruos fueron posibles; y así parece que los compara á los que  
dijeron que por la tierra corrían ríos de oro y que los árboles llevaban  
piedras preciosas por hojas; y consideró muy bien que aquéllas fueran  
ficciones poéticas, que aun ahora los poetas quieren pintar un siglo de  
oro que ha de venir ó que pasó dicen:

Dará la tierra sin haber sembrado  
Espigas rubias ó dorados frutos;  
Ni sufrirá la reja el ni el arado,  
Y pagará el cielo sus tributos;  
No con la nieve ni el granizo helado,  
Mas con la fertil pluvia y los enjutos  
Y alegres vientos Euro y el Favonio,  
Que den del sancto tiempo testimonio.  
Calentarán sus tibios corazones

*Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

La cabra y el conejo y el venado,  
Ni temerán los ásperos leones  
Ni al cazador, de astucias ayudado;  
Ni verá sus entrañas á azadones  
La tierra abierta, ni del corvo arado;  
Ni el buey verá su duro cuerno uncido  
Al yugo, de su frente aborrecido.

Las uvas nacerán de inculta espina;  
De estéril fresno, la camuesa y pero;  
Doradas mieles sudará la encina,  
y bálsamo de Asiria el roble ibero.  
Y abundarán del agua medusina  
El Tajo, el Betis, el Genil y el Duero  
Y el Bauso; y mostrárase a vuestra vista  
Dorado el campo con la rubia arista.

No mentirá vestido de colores  
Diversos, el vellón de blanca lana,  
Que de si mesmo los tendrá mejores  
Que púrpura, que sale de la grana;  
Y de la fértil teta los pastores  
De la ovejuela saltadora ufana,  
Ambrosía y néctar sacarán al peso  
De leche y natas de manteca y queso.

Así que de esta suerte, por galantería y bajeza, suelen irse floreando los poetas en sus ficciones y pintan el mundo de la manera que Marone pintó su paraíso, con ríos de leche y miel, no porque entienden que ello ha de ser así, sino que para describir una variedad fertilísima juegan con estas imaginaciones, como se hallaron en Virgilio y Ovidio... y no tuvieron razón los que lo tomaron de veras, que entendiendo que porque los poetas lo dicen, lo sienten así.

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

El mismo Barahona da cuenta de las fuentes de estas cuatro octavas reales: Ovidio y Virgilio. Y como muy bien ha dicho, la propia imaginación de los poetas que con el tiempo ha ido floreado la descripción del paraíso primigenio. No es Lucrecio, cuya pintura del siglo dorado seguía a los pasajes anteriormente citados en *Los diálogos de la montería*, sino los poetas que sí creyeron en ella. Las presencias de los dos, Virgilio y Ovidio, contaminadas y embellecidas, enseñorean el pasaje. El primer cuarteto es transposición de los versos *Met.* I 101-102, que a su vez se corresponden con *G.* I 127-128. El siguiente cuarteto se hace eco de los peligros que acechan al agricultor, peligros cuyo origen explicaba Virgilio precisamente con la pintura del fin de la Edad de Oro. La invención de las diversas artes, empezando por la caza, la más interesada en esta obra, la agricultura, la viticultura, el tejido y teñido de las lanas, y las técnicas de elaboración lácteas, es la materia que ocupa los restantes versos. Barahona canta los dorados tiempos primeros negando la existencia del trabajo y las invenciones humanas. Tal y como Virgilio describió su fin, enumerando las nuevas técnicas que hubo de inventar el hombre para dominar esa naturaleza que ahora le era esquiva, él celebra la ausencia de tales necesidades. La mención de la miel goteando de los árboles (*G.* I 131), o de las encinas, como en Ovidio (*Met.* I 112), se encuentra en los dos poetas, como también los ríos de vino (*G.* I 132), o de leche y néctar (*Met.* I 111), convertidos aquí en ríos de “medusina agua” –atendiendo a *Met.* IV 744-752, puede significar “coralina”–, y españolizando el mito al localizarlo en nuestra península: Duero, Genil, Tajo o Betis, todos ellos nombres de estrechas connotaciones pastoriles y garcilasianas.

El pasaje de las *Geórgicas* es el que dedica mayor atención a las artes civilizadoras (I 133-150): la agricultura, la extracción del fuego, la navegación, la astronomía, la caza, la pesca y la metalurgia, en riguroso orden cronológico. Las técnicas que Barahona describe no son sólo las geórgicas, añade algunas, además de colocar en primer lugar la caza, como es natural en un tratado dedicado a la materia venatoria. La referencia al vellón sin tinter es claro reflejo de *Ecl.* IV 42-44: *nec uarios discet mentiri*

*lana colores, / ipse sed in pratis aries iam suaue rubenti / murice, iam croceo mutabit uellera luto.*

Efectivamente, tal y como se ha dicho en el diálogo, la Edad de Oro es una bella invención poética que se debe sobre todo a Virgilio –de quien mezcla elementos de sus *Geórgicas* y *Bucólicas*– y Ovidio, autores que toma como base entremezclándolos; invención que cada poeta ha ido floreando a su parecer y gusto, como en este caso alterando el orden, si a la materia convenía, o españolizándolo, si es su elección estilística.

### **3.2 El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes Saavedra (1604)**

En la primera parte del *Quijote*, en el capítulo XI, el caballero andante, al sentirse inspirado en la bucólica compañía de unos cabreros...

...Después hubo bien satisfecho su estómago, tomó un puñado de bellotas en la mano, y, mirándolas atentamente, soltó la voz a semejantes razones:

–Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de *tuyo* y *mío*. Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes; a nadie le era necesario para alcanzar su ordinario sustento tomar otro trabajo que alzar la mano y alcanzarle de las robustas encinas, que liberalmente les estaban convidando en su dulce y sazonado fruto. Las claras fuentes y corrientes ríos, en magnífica abundancia, sabrosas y transparentes uvas les ofrecían. En las quiebras de la peñas y en lo hueco de los árboles formaban su república las solícitas y discretas abejas, ofreciendo a cualquiera mano, sin interés alguno, la fértil cosecha de su dulcísimo trabajo. Los valientes

alcornoques despedían de sí, sin otro artificio que el de su cortesía, sus anchas y livianas cortezas, con que se comenzaron a cubrir las casas, sobre rústicas estacas sustentadas, no más que para defensa de las inclemencias del tiempo. Todo era paz entonces, todo amistad, todo concordia; aún no se había atrevido la pesada reja del corvo arado a abrir ni visitar las entrañas piadosas de nuestra primera madre, que ella, sin ser forzada, ofrecía, por todas partes de su fértil y espacioso seno, lo que pudiese hartar, sustentar y deleitar a los hijos que entonces la poseían. Entonces sí que andaban las simples y hermosas zagalejas de valle en valle y de otero en otero en trenza y en cabello, sin más vestidos de aquellos que eran menester para cubrir honestamente lo que la honestidad quiere y ha querido siempre que se cubra, y no eran sus adornos de los que ahora se usan, a quien la púrpura de Tiro y la por tantos modos martirizada seda encarecen, sino de algunas hojas verdes de lampazos y yedra entretejidas, con lo que quizá iban tan pomposas y compuestas como van agora nuestras cortesanas con las raras y peregrinas invenciones que la curiosidad ociosa les ha mostrado. Entonces se decoraban los concetos amorosos del alma simple y sencillamente del mismo modo y manera que ella los concebía, sin buscar artificioso rodeo de palabras para encarecerlos. No había fraude, el engaño ni la malicia mezcládose con la verdad y llaneza. La justicia se estaba en sus propios términos, sin que la osasen turbar ni defender los del favor y los del interese, que ahora tanto la menoscaban, turban y persiguen. La ley del encaje aún no se había sentado en el entendimiento del juez, porque entonces no había que juzgar, ni quien fuese juzgado. Las doncellas y la honestidad andaban, como tengo dicho, por dondequiera, sola y señora, sin temor que la ajena desenvoltura y lascivo intento le menoscabasen, y su perdición nacía de su gusto y propia libertad. Y agora, en estos nuestros detestables siglos...



## Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I

Como no podía ser menos para el príncipe de nuestras letras, la bibliografía sobre este discurso y sus fuentes es mucha y variada. Sobre ello han escrito: H. Levin, quien atribuye a la versión de las *Metamorfosis* de Bustamante la inspiración de Cervantes<sup>21</sup>; R. Schevill, quien apoya la teoría de Levin, aunque reconozca que el español sí tuvo delante las obras de Virgilio, especialmente la *Eneida*<sup>22</sup>; D. Clemencín, al igual que la mayoría de los editores y comentaristas, propone a Ovidio y Virgilio<sup>23</sup>; A. de Castro un pasaje del *De mulieribus claribus* de Boccaccio<sup>24</sup>; H. Hatzfeld otros dos episodios del mismo autor, de *Ameto* y *La Fiametta*<sup>25</sup>; A. Marasso favorece a Séneca: “El discurso... está inspirado en la *Medea* y la *Fedra* de Séneca”<sup>26</sup>; F. Márquez Villanueva baraja dos posibilidades, Guevara y Zapata<sup>27</sup>; F. Rodríguez Marín menciona a Tansillo<sup>28</sup>; L. A. Murillo nombra a Ovidio, las *Epistulae Morales* 90 de Séneca, el *Reloj de príncipes* de A. de Guevara y *Aminta* de Tasso<sup>29</sup>; J. Fucilla rechaza por completo la base de las *Geórgicas* dando la primacía a Tasso con su *Aminta*, y a través de él, a Ovidio, y a la *Arcadia* de Sannazaro<sup>30</sup>. G. L. Stagg estudia todo un entramado de fuentes italianas, latinas y españolas, antecedentes del pasaje de *Don Quijote*, pero a pesar del laboriosísimo y riquísimo acopio de precedentes se olvida de dos que pudieran estar en la base de todos ellas, Lucrecio y *Geórgicas* II<sup>31</sup>. Esto es sólo una muestra, pues estamos seguros de no haber completado toda la lista de críticos que han estudiado este pasaje.

---

<sup>21</sup> Cf. H. Levin, *The myth of the Golden Age in the Renaissance*, Ontario 1969, pp. 140-146.

<sup>22</sup> R. Schevill, *Ovid in the Renaissance in Spain*, Hildesheim-Nueva York 1971 (= Berkeley 1913), pp. 153 y ss.

<sup>23</sup> D. Clemencín, en nota a pie de página de su edición de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, t. 1, Madrid 1874, p. 253.

<sup>24</sup> A. de Castro, “La última novela ejemplar de Cervantes”, en *Varias obras inéditas de Cervantes*, Madrid 1874, pp. 434-435.

<sup>25</sup> H. Hatzfeld, *El Quijote como obra de arte del lenguaje*, Madrid 1966, pp. 272-273.

<sup>26</sup> A. Marasso, *La invención del Quijote*, op. cit., p. 90.

<sup>27</sup> F. Márquez Villanueva, *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid 1973, pp. 162 y 236.

<sup>28</sup> F. Rodríguez Marín (ed.), *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, t. 1, Madrid 1947, p. 315.

<sup>29</sup> L. A. Murillo, *Bibliografía fundamental de Don Quijote de la Mancha*, Madrid 1978, pp. 110-111.

<sup>30</sup> J. Fucilla, “Ecos de Sannazaro y Tasso en *Don Quijote*”, en *Relaciones hispanoamericanas*, RFE anejo 59 (1953) 27-37.

<sup>31</sup> G. L. Stagg, “*Illo tempore*: Don Quixote’s Discourse on the Golden Age, and its Antecedents”, en *La Galatea de Cervantes cuatrocientos años después*, Newark-Delaware 1985, pp. 71-90.

En cualquier caso, todos ellos arrojan una clarísima luz sobre la complejidad de la transmisión del mito de la Edad de Oro.

El discurso de los años dorados anticipa y prepara un episodio nuevo y distinto del tono habitual del *Quijote*, el pastoril de las exequias de Grisóstomo y los amores de éste por Marcela. Contribuye, pues, a formar ese halo de intemporalidad que lo pastoril requiere<sup>32</sup>. No por ello hemos de pensar que las fuentes del discurso hayan de ser exclusivamente pastoriles. Todas, italianas y españolas, se basan, en última instancia en las clásicas latinas: Lucrecio, Virgilio y Ovidio sobre todo:

1. Las palabras que abren la emocionada peroración de Don Quijote remiten al segundo capítulo de la novela, que comienza así: “Dichosa edad y siglo dichoso aquel donde saldrán a la luz las hazañas famosas mías”, y a otro pasaje semejante, ya anteriormente compuesto por Cervantes, el soliloquio del cautivo Aurelio en *El trato de Argel* –que estudiaremos a continuación–; se trata, por lo tanto, de un motivo apreciado por Cervantes. La combinación de palabras “edad” y “siglo” ya aparece en Guevara, “En aquella primera edad y en aquel siglo dorado...”. El adjetivo dichoso hace sospechar una contaminación con el famoso epodo I 2 de Horacio, *Beatus ille...* que Fray Luis de León había traducido como “dichoso aquel...” y de G. II 458, *fortunatos nimium, si sua bona norint...*, textos ambos que pueden haber popularizado el uso del epíteto en contextos similares.

2. La perífrasis “a quien los antiguos pusieron el nombre de dorados” proviene seguramente de Ovidio, *Met.* XV 96: *at uetus aetas, cui fecimus aurea nomem*. Él mismo ya había utilizado la perífrasis en el *Trato de Argel*: “a quien nuestros antiguos le pusieron el dulce nombre de la edad dorada”. Ninguna de las dos traducciones de las *Metamorfosis* se acercan tanto al texto de Ovidio como Cervantes, lo que lleva a G. Stagg a afirmar rotundamente la lectura del original latino ovidiano por parte del autor del

---

<sup>32</sup> Todos suelen señalar los problemas que plantea el episodio pastoril en medio de la trama anunciada de los yangüeses e interrumpido en el capítulo anterior, que se continua tras el relato de Marcela y Grisóstomo. Suele estar interpretado como una interpolación así querida por Cervantes, cf. A. Rey Hazas y F. Sevilla, “Introducción” a su edición de *Don Quijote*, Alcalá de Henares 1994, pp. xix-xxxiii.

*Quijote*, muy al contrario de R. Schevill<sup>33</sup>, que atribuye a la versión de Bustamante la presencia ovidiana en la obra de Cervantes.

3. “Y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella sin fatiga alguna,” es una idea repetida especialmente en los autores italianos: Pontano, *auro nullos honor*, en *De amore con.* II 31; Campano, IX 17, *copia cuique auri*; Boccaccio en su *Fiametta*, “Alla prima età niuna sollecitudine d’oro fu”. También presente en algunos textos latinos, como Séneca, *Phaedra* 527-528, *nullus his auri fuit / caecus cupido*; y en textos afines como Horacio, *Ep.* I 2, o *G.* II 458 y ss., idea subyacente en toda alabanza de aldea y menosprecio de corte.

4. El tema de la comunidad de bienes ya está presente en Virgilio, *G.* I 126-127: *et signare quidem aut partiri limite campum / fas erat; in medium quaerebant*, de quien lo tomaría Ovidio (*Met.* I 123-124 y 135-136); Claudiano (*In Ruf.* I 380-381); y Séneca (*Octavia* 403). Pero la forma que adopta Cervantes es, con las raíces latinas virgilianas y ovidianas, de Boccaccio, en *De mulieribus illustris: hinc meum et tuum venit in medium, nomina quidem inimica pacis publice et private*<sup>34</sup>. El origen último y el orden de los diversos factores y características de la Edad de Oro sigue el virgiliano de las *Geórgicas*.

5. La mención de la facilidad de sustento fue primigenia de Hesíodo, *op.* 117-118, y recogida por Lucrecio (V 939-940) y más literalmente Virgilio (*G.* I 127-128 y 139-150), y Ovidio (*Met.* I 103-106), que añade algunos frutos más a las bellotas y madroños de Virgilio. Pero el pasaje al que más se acerca el de Cervantes es los vv. 500-501 de *G.* II: *quos rami fructus, quos ipsa uolentia rura / sponte tulere sua*, reflejando el adverbio “liberalmente” cervantino los sustantivos *uolentia* y *sponte* del texto latino. Naturalmente aparecen en la *Arcadia* VI, 95, de Sannazaro.

---

<sup>33</sup> Cf. G. Stagg, *art. cit.*, p. 82 y 90. Y R. Schevill, *Ovid and the Renaissance in Spain, op. cit.*, p. 162.

<sup>34</sup> La cita está tomada de Stagg, *art. cit.*, p. 82, quien además aduce otras dos posibles fuentes italianas: Lorenzo, *Selve* II, 84, 8 “né conosceva il mondo ‘tuo’ o ‘mio’”; y Pseudo-Tansillo, *Vendemmiatore* xxvi, 1-2, y 8 “Non avea il mondo allor, nè mio, nè tuo, / Fiera semenza ond’ogni mal nasce”.

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

6. La imagen de las “claras fuentes y corrientes ríos” es originaria de Lucrecio (V 945-946), mientras Ovidio prefiere los ríos de miel y néctar y Virgilio de vino, aunque nombra *uiui lacus at frigida Tempe* en *G.* II 469; la aparición de las corrientes de agua quizá provengan de Horacio, de *Ep.* I 2, 25-27). Los italianos contaminarán los dulces ríos de Ovidio con las aguas corrientes de Horacio: Sannazaro en *Arc.* III 38; Varchi, II 5 11; o Alamanni en *La coltivazione, correnti i fiumi...*; y Lorenzo, *Selve* II 85 7. El eco de Garcilaso “corrientes aguas, puras, cristalinas” puede, también, sustentar la descripción de Cervantes.

7. Una referencia más a las *Geórgicas* es la siguiente descripción de ese paraíso: “En las quiebras de las peñas y en lo hueco de los árboles formaban su república las solícitas y discretas abejas...”. Aunque la miel está ausente en Hesíodo, sí aparece en el pasaje de *G.* I 131 y *Ecl.* IV 30, aunque destilada sobre las hojas de las encinas. Una imagen más realista es la Edad de Oro de Ovidio en *Am.* III 8: *in quercu mella reperta cava*. Pero la mención a la república de las abejas no puede ser sino un guiño al libro IV de las *Geórgicas*. El adjetivo “solícitas” recuerda a Garcilaso, el de “discretas” al inicio de las *Geórgicas*, I, 4: *apibus parcis*.

8. Las primeras y rústicas casas de cortezas se deben quizá a la edad siguiente de Ovidio, en *Met.* I 119-120: *tunc primum subiere domus: antra fuerunt / et densi frutices et uinctae cortice uirgae*.

9. “aun no se había atrevido la pesada reja del corvo arado a abrir ni visitar las entrañas piadosas de nuestra primera madre” es el motivo más popular de todos. Virgilio, en *G.* I 125 y 147, y Ovidio, *Met.* I 109, se refieren los dos a la ausencia de arado. El sintagma “curvo arado”, originario de las *Geórgicas*, fue muy popular en la literatura española del siglo XVI; a ello contribuyó sin duda *Tesoro* de Covarrubias, que remite a *G.* I 170. Muy extendida en las letras españolas, es la misma fórmula que empleó también Barahona.

10. El punto de vista sobre el sexo libre en la Edad de Oro proviene seguramente de Lucrecio, V 963, en igual consideración que la tierra ofrece libremente

sus dones –también Teócrito ofrece semejante idea<sup>35</sup>–. Lo recogió Tibulo, II 3 69-72. También Ovidio en *Ars Am.* II 622-623 describe la libertad amorosa, mas agrega púdicamente *tanta rudi populo cura pudoris erat!*. Ni Dante ni Boccaccio favorecen tal libertad, sí lo hacen el *Aminta* de Tasso “Si piace, ei lice”, y Pseudo-Tansillo proporciona el curioso “en trenza y en cabello”: “Non era veli ancor... / Onde l’aureo crin si chiude” (xxvii 3-4). Es un tema muy querido por Cervantes, que defiende a toda costa la libertad de la mujer en el amor y en el matrimonio; recuérdese además que el discurso es pórtico del episodio protagonizado por Marcela, un personaje que lucha por su libertad de elección, y que recuerda a la Gelasia de *La Galatea*, la desenamorada pastora que diría “libre soy y en libertad me fundo”<sup>36</sup>. Esta característica de la libertad en el amor es condición del mundo pastoril, según Herrera en sus *Anotaciones a Garcilaso*<sup>37</sup>, con lo que el contraste con la situación de Marcela de los siguientes capítulos es de marcada ironía y desilusión<sup>38</sup>.

11. Por último, se une al mito de la Edad de Oro otro tópico, también de compartido origen virgiliano y horaciano, la alabanza de aldea frente a la corte. Es este el tono que domina la parte final del discurso. A ello hemos de remitir la mención de la púrpura de Tiro, reflejo de G. II 465-466: *ueneno Assyrio* y *Ecl.* IV 43-45. Pero también podríamos postular un intermediario italiano, el *Ameto* de Boccaccio: “e il sangue del Tiro non era ancora conosciuto”<sup>39</sup>.

12. El contraste con la Edad de Hierro, la que tocó vivir a Don Quijote y a todos los humanos posteriores a su tiempo, proviene posiblemente de Ovidio, de su

---

<sup>35</sup> Cf. V. Cristóbal López, *Virgilio Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Madrid 1980, p. 24.

<sup>36</sup> Personajes los dos, Marcela y Gelasia, que, por cierto, tiene un precedente virgiliano, la amazona Camila de la *Eneida*. Cf. V. Cristóbal López, “Camila: génesis, función y tradición de un personaje virgiliano”, *Estudios Clásicos* 94 (1988) 43-61; y E. Herreros “La tradición clásica en *La Galatea* de Cervantes”, *art. cit.*

<sup>37</sup> A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid 1972, pp. 343.

<sup>38</sup> Cf. E. Köhler, “Wandlungen Arkadien: die Marcela-Episode”, en K. Garber (ed.), *Europäische Bukolik und Georgik*, Darmstadt 1976, pp. 202-230.

<sup>39</sup> Provenientes de Virgilio son otros textos latinos tardíos, como Claudiano, *In Ruf.* I 385-387, Prudencio, *Contra Symm.* II 290 y 300-301; y otras italianas como Lorenzo, *Selve* II 103 8.

descripción de la misma en *Met.* I. “No había la fraude, el engaño ni la malicia mezclándose con la verdad y llaneza” pudo originarse en la misma sucesión de tretas humanas de *Met.* I 128-129: *in quorum subiere locum fraudesque solique /insidiaequae...* Es significativo que Cervantes vuelve a utilizar este pasaje en el *Trato de Argel*. El excurso final sobre la justicia pudiera ser eco de Arato, origen a su vez de *G.* II 474 y *Met.* I 89-90.

En definitiva, una intrincada red de ecos variados clásicos y coetáneos sostienen el discurso de Don Quijote. Cervantes quizá utilizó los textos originales de Ovidio y Virgilio, contaminando textos de las *Metamorfosis*, *Geórgicas* y *Bucólicas*, y más posiblemente se valió de los intermediarios italianos, ya porque los tuviera delante, ya porque consciente o inconscientemente los recordara. Es especialmente llamativa la relación sin fisura que establece entre la Edad de Oro y el pasaje de alabanza del campo, en un espíritu muy afín a Virgilio, que afirmó que la Justicia, antes de abandonar el mundo, dejó sus últimas huellas entre los campesinos (*G.* II 474). La preponderancia de la alabanza del campo en la última parte le sirve además para crear ese ambiente pastoril que prepara el episodio de Grisóstomo y Marcela<sup>40</sup>, y fundamentar su labor como caballero andante. Don Quijote pretende, en cierta manera, restaurar esa Edad de Oro que se ha perdido, al igual que Virgilio pretende restaurar con las *Geórgicas* la feliz vuelta del hombre al campo donde se vive esa edad dorada y dichosa; uno lo hará con las armas, el otro con las letras. Recuérdense, además, las palabras de Sancho al empezar este mismo capítulo XI, que no son sino una recusación de la vida cortesana y elección por la del campo:

¡Gran merced! –dijo Sancho–; pero sé decir a vuestra merced que como yo tuviese bien de comer, tan bien y mejor me lo comería en pie y a mis solas como sentado a par de un emperador. Y aun, si va a decir verdad, mucho mejor me sabe lo que como en mi rincón sin melindres ni respetos, aunque sea pan y cebolla, que los gallipavos de otras mesas

---

<sup>40</sup> A. Marasso, *La invención del Quijote*, op. cit., pp. 44-61, estudia las fuentes virgilianas del episodio, sosteniendo rotundamente un acentuado virgilianismo de Cervantes.

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

donde me sea forzoso mascar despacio, beber poco, limpiarme a menudo, no estornudar ni toser si me viene en gana, ni hacer otras cosas que la soledad y libertad traen consigo...

Cervantes reúne con acierto e ironía una serie de tópicos de autores para describir una época en que la virtud y bondad imperaba. Logra su propósito, porque por encima de las fuentes a las que alude impera su elección estilística dirigida a: primero, establecer un marco para el episodio siguiente; y en segundo lugar cantar a la libertad del hombre y la mujer por encima de todo, uno de los núcleos de pensamiento primordial de Cervantes, el libre albedrío o libertad de amar<sup>41</sup>. No deja de lado su famosa ironía cervantina al burlarse de todos esos tópicos, pues los pone en boca de Don Quijote, un hombre que no percibe la realidad y que pretende restaurar esa adorada Edad de Oro, en claro contraste con lo que le rodea –y en contraste con la realidad de su tiempo, detalle que no escaparía al lector coetáneo a Cervantes<sup>42</sup>–. La desilusión que deja en el lector es patente, pues sabe que esa edad, ni existió, ni existirá, es fruto de la imaginación de Don Quijote –como lo eran los gigantes con brazos de molinos de viento–. Es el *Quijote* la novela de las ilusiones perdidas, sintetizadas en esa Edad de Oro, la primera novela de la desilusión y la pérdida, como la llamó Carlos Fuentes<sup>43</sup>.

### **3.3. *El trato de Argel* de Miguel de Cervantes Saavedra (¿1582?)**

*El trato de Argel* no fue publicada hasta 1784 en Madrid, junto a la *Numancia*, por Antonio Sancha, quien las incluyó al final de su edición del *Viaje al Parnaso*. Pero por su redacción habría que situarlas anteriores a la primera parte del

---

<sup>41</sup> Cf. A. Rey Hazas y F. Sevilla, “El *Quijote* o la poética de la libertad”, en *ed. cit.*, pp. xiv-ix; y A. Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona 1987 (= Madrid 1925), pp. 334-337.

<sup>42</sup> H. Ettinghausen, “De Edad de Oro a Edad de Hierro: cabreros, caballeros, cautivos y cortesanos en el *Quijote*”, *Edad de Oro* 15 (1996) 25-39, estudia el contraste entre la realidad de crisis social y económica de los tiempos cervantinos y los dos famosos discursos de Don Quijote, el de la Edad de Oro y el de las armas y las letras. La realidad estaría representada por la visión de Sancho, quien no comparte ese espíritu de comunidad de bienes cantado en los dorados siglos, más antiguos que la abuela del escudero que bien sabía que “Dos linajes solos hay en el mundo... que son tener y el no tener”.

<sup>43</sup> C. Fuentes, *Cervantes o la crítica de la lectura*, Alcalá de Henares 1994, p. 84.

*Quijote*. J. Canavaggio la sitúa hacia 1582<sup>44</sup>. La redacción de esta Edad de Oro es, pues, previa y posible embrión del discurso de Don Quijote.

Es una obra emocionadamente biográfica: los recuerdos del cautiverio en Argel, las falsas esperanzas por el desembarco sin éxito de una galera española, la intervención de un cautivo llamado Saavedra... Estos y otros rasgos veristas componen una tela de fondo en la que prima el interés documental sobre el artístico. J. Canavaggio sopesa la posibilidad de una intención concreta en la redacción de esta obra: llamar la atención de Felipe II sobre la situación de los cautivos de Argel. En este contexto, no sólo verosímil, sino profundamente real, se inserta el soliloquio del cautivo Aurelio, vv. 1313-1339:

¡Oh sancta edad, por nuestro mal pasada,  
a quien nuestros antiguos le pusieron  
el dulce nombre de edad dorada!  
¡Cuán seguros y libres discurrieron  
la redondez del suelo quen ella  
la caduca mortal vida vivieron!  
No sonaba en los aires la querella  
del mísero cautivo, cuando alzaba  
la voz a mal[decir su] dura estrella.  
Entonces liber[tad du]lce reinaba  
y el nombre odioso de la servidumbre  
en ningunos oídos resonaba.  
Pero después que sin razón, sin lumbré  
ciegos de la avaricia, los mortales,  
cargados de terrena pesadumbre,  
descubrieron los rubios minerales

---

<sup>44</sup> Ambas piezas se han conservado, por otro lado, en sendos manuscritos, no autógrafos y con letra perteneciente a finales del siglo XVI o principios del XVII. Cf J. Canavaggio, *Cervantes*, Madrid 1987, pp. 106-110; y del mismo autor "A propos de deux 'comedias' de Cervantès: quelques remarques sur un manuscrit récemment retrouvé", *BH* 68 (1966) 5-29.



## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

del oro que en la tierra se escondía,  
oportunidad principal de nuestros males,  
este que menos oro poseía,  
envidioso de aquel que, con más maña,  
más riquezas en uno recogía,  
sembró la cruda y mortal cizaña  
del robo, de la fraude y el engaño,  
del cambio injusto y trato con maraña.  
Mas con ninguno hizo mayor daño  
que con la hambrienta, despiadada guerra,  
que al natural destruye y al extraño...

Al análisis anterior del discurso de Don Quijote habría que añadir algunos datos más sobre la adaptación del tópico al contexto del cautiverio en Argel. Más que nostalgia de la edad dorada, Aurelio canta la pérdida de la felicidad primigenia. Las dos causas principales son el oro y la guerra por la posesión del vil metal. En este sentido se acerca a la repulsa de la vida cortesana y la elección de la vida sencilla del campo. La mención del oro descubierto en las profundidades de la tierra, presente también en el pasaje del *Quijote*, ya estaba en texto italianos renacentistas como Pontano, *De amore con.* II 31 o Lorenzo, *Selve* II 98, 3-4. Pero recuerdan los versos de otro pasaje que si no celebra un tiempo dorado sí una tierra áurea, la alabanza de Italia de G. II 165-166, y todavía más G. II 505-507: *hic petit excidiis urbem miserosque penatis, / ut gemma bibat et Sarrano dormiat ostro; / condit opes alius defossoque incubat auro.* O inevitablemente aquellos famosos versos iniciales de la elegía programática de Tibulo, I 1: *Diuitias alius fuluo sibi congerat auro...* E igual rechazo de la guerra en aquellos siglos dorados expresa Virgilio en II, 539-540: *necdum etiam audierant inflari classica, necdum / impositos duris crepitare incudibus ensis.* Es un tema muy difundido en el Renacimiento, y muy caro a Cervantes, la libertad y el rechazo de la guerra; por tanto no podemos afirmar una dependencia de Virgilio exclusivamente.

Ni en el pasaje sobre la Edad de Oro del *Quijote* ni en el de *El trato de Argel* puede sostenerse que Cervantes haya manejado a Virgilio directamente. Más bien, a la vista del riquísimo acopio de fuentes diversas –tanto clásicas como italianas y españolas– se trata de la utilización hábil e ingeniosa varios tópicos, ya codificados, que la tradición literaria la ofrecía.

### **3.4. Siglo de Oro en las selvas de Erífile de Bernardo de Balbuena (1605)**

De la Égloga tercera, en prosa, un breve pasaje describe, como era menester en toda obra pastoril que se preciase, la Edad de Oro:

Por cierto, dijo Gracildo, acabando de oír al que cantaba, presumidos pastores hay en estas montañas. A mi parecer poco desdican estos cantares de los que en otras mas arriscadas se oyeron; y no sé si me pesa que ya las nuestras vayan perdiendo aquella simplicidad y llaneza de sus dorados siglos, donde sin tantos rodeos solían decirse las cosas. Yo á lo menos temor tengo de los vengativos dioses á quien este cuidado toca, que indignados de semejantes altiveces envíen por nuestros ganados algún riguroso castigo. ¿Y como, respondí yo entonces, tú, ganadero, piensas que en las selvas todo ha de ser ovejas y parrales? ¿Nuestros faunos también, y las ninfas de nuestros montes no tienen sus divinos languages, que no á toda lengua es lícito pronunciarlos? Todo lo dan las musas, y todo cabe en sus dones. ¿Quien duda que siempre las retamas no amarguen, y el lentisco sea acedo? Y como á otros pastores he oído, permitido es arar el campo á los que de sus frutos vivimos; y no por eso las guirnalda en los retorcidos cuernos de los bueyes nos parecen mal, ni á los que de ásperas bellotas nos mantenemos la olorosa manzana ó la cuajada tierna es aborrecible.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> B. de Balbuena, *Siglo de oro...*, op. cit., pp. 66-67.

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

En el *Siglo de oro* el interés estético y poético desplaza el relieve que en la novela presenta regularmente el amor. La situación narrativa es exterior al mundo del relato: el narrador evoca, con inseguridad, con nostalgia, un pasado y un mundo de los que está ausente. El mundo evocado es un mundo de perfección pastoril, el mundo del siglo de oro, como el título indica:

Dulce es la historia de la vida nuestra;  
Aquí se muestra vivo el Siglo de Oro,  
Rico tesoro á pocos descubierto. (Égloga II)<sup>46</sup>

La narración se sitúa en una permanente Edad de Oro, que no deja de recordarse en ningún momento. Unas veces con la forma de la alabanza del campo, el *Beatus ille* horaciano:

¡Que gusto es ver un simple pastorcillo  
En el campo criado,  
Y allí también el con sus pensamientos!  
Tocar el caramillo  
Es su mayor cuidado,  
Repastar las ovejas sus contentos... (Égloga II)<sup>47</sup>

Pero el pasaje más cercano a Virgilio es el citado en primer lugar. En sí no es una descripción nostálgica de una edad pretérita más feliz, ni una profecía de un tiempo por venir, ni un lamento por la pérdida de la inocencia original. Es una constatación de un cambio de los tiempos, serena, algo irónica, y por ello distanciada. Aun así, la edad presente no deja de ser “dorada”, y con rasgos muy virgilianos –más que de Sannazaro, el modelo manifiesto de la obra–.

En primer lugar, la primera diferencia con aquellos tiempos es la simplicidad con la que “sin tantos rodeos solían decirse las cosas”; característica propia de la vida sencilla del campo, y, por tanto, del otro gran tema del Renacimiento, la alabanza del campo.

---

<sup>46</sup> B. de Balbuena, *Siglo de oro...*, op. cit., pp. 52-53.

<sup>47</sup> B. de Balbuena, *Siglo de oro...*, op. cit., p. 54.

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

La alusión a las ninfas y faunas propios, a sus divinos lenguajes que no a todos es accesible, aunque recuerda aquel lucreciano anhelo de Virgilio de conocer las causas de las cosas: *felix qui potuit rerum cognoscere causas* (G. II 490), y *fortunatos et ille deos qui nouit agrestis / Panaque Siluanumque senem Nymphasque sorores* (G. II 493-494), también puede referirse a uno de los focos de atención más importantes del *Siglo de Oro* en las selvas de Erifile, el *decorum* del lenguaje, la dignidad de la noción poética<sup>48</sup>, pues como Balbuena afirma “todo lo dan las musas, y todo cabe en sus dones”.

La confirmación de que el siglo de oro no durará, como Virgilio bien había explicado por los trabajos del agricultor, viene de la mano de la agricultura: “¿Quien duda que siempre las retamas no amarguen, y el lentisco sea acedo?”, recordatorio de los peligros que acechan los campos de G. I 118-124, que son precisamente los introductores del pasaje de la Edad de Oro virgiliana. A continuación Balbuena expone los motivos más famosos del tópico, arar el campo para ganarse el sustento y las bellotas, imágenes presentes en Virgilio y en Ovidio.

La influencia virgiliana no se limita a estos rasgos; si se introducía con una breve alabanza de la simplicidad del campo, termina con una serie de consejos muy “a lo geórgico”:

Y si á dicha tus ganados están enfermos, tus ovejas no paren ó flacas  
andan por la sierra tus cabrillas, quizá la tierra lo hace, múdales,  
serrano, el pasto...

### **3.5. *El Arte de putear* de Nicolás Fernández de Moratín (c. 1770)**

El poema didáctico sobre el arte de putear de Moratín se inscribe dentro de las coordenadas clásicas de la poesía didáctica del Siglo de las Luces, si bien, dado lo escabroso de su tema, el *Arte de putear* anduvo larguísimos años en las sombras de la clandestinidad a causa de la muralla de silencio que se ha edificado sobre ella. La fecha de

---

<sup>48</sup> Cf. C. Goic, “El Siglo de Oro de Bernardo de Balbuena”, en *Historia y Crítica de la literatura Hispanoamericana*, t. 1, *Época colonial*, Barcelona 1988, pp. 400-405.

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

composición del poema es, por tanto, un asunto de difícil solución. David T. Gies la supone escrita antes del abril de 1771<sup>49</sup>.

El poema didáctico amoroso tiene que ver con aquel otro, de anterior composición, la *Diana o el Arte de la Caza* (1765), aunque ésta es una Diana a lo erótico y la caza es bien diferente. Si en aquel seguía las pautas de las *Geórgicas*, en éste pisará de nuevo el camino ya hollado por el *Ars Amatoria* de Ovidio<sup>50</sup>.

El segundo canto del *Arte de putear* se inicia con una ingeniosa transposición de *Ars. Am.* II 161-166 de Ovidio, tras lo cual Moratín introduce el cliché de la Edad de Oro, tópico de la poesía didáctica (II 13-22):

Si la simple y feliz naturaleza  
durara en la inocencia primitiva  
fuera inútil entonces la riqueza.  
Cada cual dio de balde antiguamente  
lo que dio para ser comunicable  
naturaleza, y yendo lentamente  
el interés y la maldad creciendo,  
a trueque de castañas y bellotas  
el amor en las selvas resonantes  
los cuerpos junto allí de los amantes.

Aunque en su modelo, el *Ars Amatoria*, se encuentren dos pasajes sobre la Edad de Oro, uno muy breve, II 621-624, y otro, más extenso, II 467-488, las fuentes primigenias son dos, Lucrecio y Virgilio. Pueden haber sido tamizadas por el filtro de

---

<sup>49</sup> D. T. Gies, "El cantor de las doncellas' y las ramera madrileñas. Nicolás Fernández de Moratín en *El arte de las Putas*", *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Toronto 1980, pp. 320-323.

<sup>50</sup> Sobre el influjo de la obra ovidiana en el *Arte de las Putas*, ya sea en pasajes aislados, ya en la modelación estructural de la obra, cf. V. Cristóbal López, "Nicolás Fernández de Moratín, recreador del *Arte de Amar*", *Dicenda* 5 (1986) 73-87. No es la única fuente de Moratín; el *Arte de las Putas* ahonda la vena satírica, humorística y popular de la literatura amorosa medieval, como el *Libro del Buen Amor* del Arcipreste de Hita, la poesía de cancionero y, aunque en menor medida, la *Celestina* –todas ellas reciben el influjo directo o indirecto, a través de las comedias elegiacas latinas y especialmente del *Pamphilus*, de Ovidio–.

Ovidio, pero en última instancia la referencia al amor libre es lucreciana (V 962-964), y la presencia de las bellotas es virgiliana –que fue quien realmente la popularizó–, G. I 148-149. La mención de la inutilidad del oro y la malicia es propiamente ovidiana: *Am.* III, 8, y *Met.* I 125-131.

El *Arte de putear* no es el único poema didáctico que ofrecen la melancólica visión de los tiempos felices de antaño, *La Diana o el Arte de la Caza*, *La Música* de Tomás de Iriarte –como ya se ha analizado en capítulos anteriores–, *Ensayo de un poema de la poesía* (Madrid 1779) de Félix Enciso, *El observatorio rústico* (Madrid 1772-1775) de Francisco Gregorio de Salas y sus églogas “Dalmiro y Silvano” y “Dalmiro”, y *Las Edades* de Fray Diego González (Madrid 1805), ofrecen en sus páginas nuevas –y a la vez antiguas– versiones del tópico. Mas tanto el poema de F. Enciso y los de F. G. de Salas como el de Fray Diego González deben más al famoso epodo I 2 de Horacio *Beatus ille*, a la Bucólica IV de Virgilio y a la alabanza del campo del segundo libro de las *Geórgicas*, que a la Edad de Oro del libro I de las mismas.

### 3.6 Las *Silvas Americanas* de Andrés Bello (1823-1826)

Andrés Bello (1781-1865), autor y personaje polifacético, de formación y su cultura clásica hasta la médula<sup>51</sup>, escribió desde el exilio en Londres dos apasionados cantos a su tierra natal, las *Silvas americanas*.

Su formación, eminentemente clasicista, está presidida por las venerables figuras de Horacio y Virgilio, a quienes traduce e imita –a los quince años tradujo el libro V de la *Eneida*, escribe también una “Égloga” virgiliana (1806) y son notables sus

---

<sup>51</sup> Bello, personalidad polifacética investigó la ciencia escolástica, la lengua española, la lengua latina, otras lenguas vivas como el francés y el inglés, y son notables sus escritos políticos y sobre derecho, sus investigaciones históricas y filosóficas; las ciencias también le sedujeron y estudió con especial interés las matemáticas. Editor y periodista, desempeñó también labores diplomáticas y ministeriales. En resumen, en Bello se vislumbra desde muy joven a un gran humanista y entusiasta luchador de la libertad humana. Sobre la múltiples labores y facetas de la vida pública de Andrés Bello cf. Cedomil Goic, “Andrés Bello y la poesía romántica”, *Historia y Crítica de la Literatura Hispanoamericana*, t. 2, *Del Romanticismo al Modernismo*, Barcelona 1990, pp. 93-105, que ofrece un minucioso resumen de la vida y obra de tan variadísimo personaje, y además en las pp. 112-120 una importante bibliografía sobre él.

poemas “A la nave” (1808) y “Oda” (c. 1829) a imitación de Horacio, *Od.* II 16-. Sobre estos dos pilares, el amor a su patria y la libertad –ideales romanticistas– y a los clásicos, especialmente Virgilio, se asienta su obra cumbre poética: las *Silvas Americanas*. Algunos han querido ver en Bello a otro Virgilio, no inferior, en la pureza de su dicción y en la altura de sus miras, al mantuano. Para otros, las *Silvas* son punto culminante de la poesía llamada científica, de índole tanto didáctica como descriptiva. En nuestros días la crítica ha destacado la plena significación de las *Silvas* como manifiesto de independencia intelectual hispanoamericana y anhelo de contribuir a la creación de una nueva cultura en las tierras hispánicas del Nuevo Mundo<sup>52</sup>.

La *Agricultura de la Zona Tórrida* se publicó bajo el rubro general de *Silvas Americanas*<sup>53</sup> en la primera entrega de *Repertorio Americano* (Londres 1826), al mismo tiempo que Bello, en el referido número de la publicación, anunció un poema titulado *América*. La *Alocución de la Poesía*, publicada anteriormente en la *Biblioteca Americana* (Londres 1823) con el subtítulo *Fragmento de un poema inédito intitulado América*, y el anterior formarían parte de ese gran poema nonato. Quedaron, además, otros testimonios: los borradores publicados en el tomo II de sus *Obras Completas*, Caracas 1962, algunos de cuyos fragmentos más inteligibles ha publicado Pedro Grases

---

<sup>52</sup> Sobre el virgilianismo del poeta venezolano cf. L. Correa, “Andrés Bello y Virgilio”, *Cultura Venezolana*, 110 (1931) 145-153 (reimpreso en *Homenaje a Bello*, Caro y Cuervo, Real Academia Española, Madrid 1956; P. Grases, “Sobre la elaboración de una égloga juvenil de Andrés Bello”, *Revista Nacional de Cultura*, 65 (1947) 32-46; y R. Oroz, “Andrés Bello imitador de las bucólicas de Virgilio”, en *Andrés Bello, 1865-1965*, Santiago de Chile 1966, pp. 74-95. Para el estudio de las *Silvas Americanas* como poesía didáctica y descriptiva: P. Barnaola, “La poesía de Andrés Bello en sus borradores”, en A. Bello, *Obras*, t. 2, Caracas 1962, pp. i-cviii y T. Fernández, S. Millares y E. Becerra, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid 1995, pp. 84-89. Para la tesis de las *Silvas Americanas* como manifiesto independentista: A. S. Trueblood, “Las *Silvas Americanas* de Andrés Bello”, en Cedomil Goic, *Historia y Crítica de la literatura hispanoamericana*, t. 2, op. cit., pp. 121-129; y M. A. Vila, “Notas a la ‘Silva a la agricultura de la Zona Tórrida’ de Andrés Bello”, *Cultura Universitaria* 105 (1983) 85-96.

<sup>53</sup> La nota que publicó Bello fue la siguiente: “A estas silvas (americanas) pertenecen los fragmentos impresos en la *Biblioteca Americana* bajo el título *América*. El autor pensó refundirlas todas bajo un solo poema: convencido de la imposibilidad, las publicará bajo su forma primitiva, con algunas correcciones y adiciones. En esta primera apenas se hallarán dos o tres versos de aquellos fragmentos”.

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

en su *Antología de Andrés Bello*<sup>54</sup> bajo el nombre de *Silvas Americanas*, junto con los dos poemas antes citados<sup>55</sup>. La crítica en general ha dado en llamar *Silvas Americanas* al conjunto de los dos poemas editados completos en Londres. El objetivo de las revistas en que fueron editadas por primera vez era poner al alcance de las nuevas repúblicas de América, que todavía luchaban por asegurar su existencia, un caudal de conocimientos lo suficientemente amplio para servir de base a una nueva civilización, además de darles a conocer su pasado y su presente, rechazar la guerra que estaba destrozando su país y alabar la paz y sus frutos; objetivos los dos que bien pudiera firmar Virgilio para sus *Geórgicas*.

El interés de Bello por las *Geórgicas* venía de tiempos juveniles en los que tradujo a Virgilio. Otra de sus traducciones, *Los jardines*, del francés Delille, está emparentada indirectamente con el poema geórgico latino, pues es éste la fuente del poeta galo. En *Los jardines* alaba la poesía didáctica ensalzando a Lucrecio y a Virgilio como máximos representantes de la misma<sup>56</sup>. Es un poema plagado de tópicos geórgicos

---

<sup>54</sup> P. Grases, *Antología de Andrés Bello*, Barcelona 1978 (= 1954). Los dos poemas citados y los fragmentos del proyecto inconcluso se hallan en las pp. 19-58, cuyo texto es el que hemos utilizado para nuestro estudio.

<sup>55</sup> Bello debía tener en mente las *Geórgicas* cuando proyectó su obra *Silvas Americanas*, pues los fragmentos que restan de sus borradores, aunque inteligibles la mayoría, dejan entrever una gran influencia de la obra de Virgilio en general, especialmente la didáctica. Baste esta tirada de versos que podrían pertenecer al primer libro de las *Geórgicas*:

Antes de todo, si una selva umbría  
tienes que desmontar, cuida primero  
que la postre el acero  
en tiempo y que sus jugos evapore  
al sol expuesta, a din de que prenda luego  
rápidamente en la hojarasca el fuego  
y de un extremo al otro la devore;  
antes que te lo impida  
de las primeras aguas la avenida

O el fragmento que describe las estaciones y sus paisajes característicos en Venezuela:

Suele a Caracas la estación lluviosa  
mayo traer; por eso aquí temprano  
cuando febrero de su pompa hojosa  
al bucare desnuda...

<sup>56</sup> "Tu que con el vigor juntas la gracia, / cuando el verso didáctico sazonas, / ¡Musa! si de Lucrecio los acentos, / de las lecciones áridas la tosca / austeridad puliste; si su ilustre / rival merced a tí, supo al idioma / del cielo hacer la esteva y el arado / digna materia; ven y un tema adorna / menos severo; y a



## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

y virgilianos (por ejemplo, “Mas antes de plantar, antes que toque / el corvo arado el seno de la tierra, / a la naturaleza observa, estudia” vv. 89-91; o la exclamación “¡Feliz la perspectiva que...”, v. 331, recuerdo de aquel *fortunatos...* geórgico). Sin duda, conociendo el modelo latino de Delille, en su traducción Bello no intentó sólo reflejar elementos temáticos, sino también devolver algo de la pureza de Virgilio a algunos rasgos formales: “¿Qué diré de los jardines...?”, v. 189. También publicó las traducciones de otros fragmentos del poema de Delille, proclamado en su tiempo el “Virgilio francés”: *Los Tres Reinos de la Naturaleza* y *La Luz*.

La *Alocución a la Poesía* consiste en una serie de veintiocho tiradas de versos divididas en dos grupos. En el primero, Bello invita a la Musa a que abandone la infeliz Europa y vaya a radicarse en América, donde la geografía y la naturaleza le ofrecen temas incomparables, y donde la guerra le pueden proporcionar también para sus cantos hazañas y héroes nunca igualados. Propone todo un programa literario: la nueva poesía debía tener su asiento en América, donde se había realizado el ideal libertario de la humanidad, mientras Europa vivía el retorno del absolutismo, que “amenazaba traer de nuevo al pensamiento esclavo”. Este renacer poético era, en el fondo, un volver a la “nativa rustiquez”, fuente original de la inspiración poética<sup>57</sup>. A pesar de tan libertarias y rupturistas propuestas, Bello toma como modelos a Horacio y Virgilio.

La *Alocución a la Poesía* abunda en sentimientos felices, en descripciones de la naturaleza americana rotundas y armoniosas, en pinturas del carácter de sus amigos caídos en la contienda, que son del más puro acento virgiliano. La primera parte, invitación a la Musa a asentarse en la feliz América, aúna elementos diversos del epodo

---

que Virgilio mismo / pudo tentar; mas no la vana pompa / busquemos de prestados ornamentos;” *Los jardines, traducción de Delille*, vv. 27-37.

<sup>57</sup> Al proponer nuevos temas y nuevos estímulos a la imaginación americana, Bello señaló el camino del nacionalismo literario antes que nadie, y al señalar que América debía completar la tarea que Europa – donde “la corrupción cultura se apellida” – había dejado inconclusa, permite vincularlo con la actitud que sostendrá Alejo Carpentier a mediados del siglo XX: decadencia europea y retorno a las fuentes indígenas. Cf. J. M. Oviedo, *Historia de la literatura Hispanoamericana*, t. 1, Madrid 1995, pp. 359.

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

de Horacio *beatus ille*, del mundo sin tiempo eternamente dorado de las *Bucólicas* virgilianas, y de la Edad de Oro de las *Geórgicas*, para construir con todos ellos una idealizada visión del continente americano. Mientras, la segunda parte, que canta los héroes caídos en aras de la independencia, adopta tonos más épicos, y por ende es la *Eneida* la principal informadora del tono.

La vieja Europa se convierte en la corte desdeñada por Horacio, *Ep.* II 7-8, y Virgilio, *G.* II 461-469 (*laus ruris*):

¿Qué a ti, silvestre ninfa, con las pompas  
de dorados alcázares reales?  
¿A tributar también irás en ellos,  
en medio de la turba cortesana,  
el torpe incienso de servil lisonja?...  
No te detengas, oh diosa,  
esta región de luz y miseria,  
donde la libertad vano delirio,  
fe la servilidad, grandeza el fasto...

Frente a ella, América es la tierra soñada y descrita en las *Bucólicas* y *Geórgicas* (II 469 ss.: *laus ruris*): la cueva, la sombra, el eco, la eterna primavera, el fresco río, el Céfiro, la aves cantando al amor... son elementos imprescindibles del paisaje bucólico y del paisaje que Virgilio alabó en contraste con la corte llena de cuidados. Es éste el *locus amoenus* americano que la poesía debe habitar:

Divina Poesía,  
tu de la soledad habitadora,  
a consultar tus cantos enseñada  
con el silencio de la selva umbría,  
tú a quien la verde gruta fue morada,  
y el eco de los montes compañía;  
es tiempo de que dejes ya la culta Europa,  
que tu nativa rustiquez desama...

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

También propicio allí respeta el cielo  
la siempre verde rama  
con que al valor coronas;  
también allí la florecida vega,  
el bosque enmarañado, el sesgo río,  
colores mil a tus pinceles brindan;  
y el Céfito revuela entre las rosas;  
y fulgidas estrellas  
tachonan la carroza de la noche;  
y el rey del cielo entre cortinas bellas  
de nacaradas nubes se levanta;  
y la avecilla en no aprendidos tonos  
con dulce pico endechas de amor canta

Más ligada a Horacio y su epodo II es la siguiente descripción de la región del Cauca: “de cuidados enojosos / exento”. Sin embargo, algunas características son propias de la alabanza del campo del segundo libro de las *Geórgicas*, 448 y ss., en el que además de la eterna primavera y el retiro feliz en el campo ameno, el beneficio se aumenta por la ausencia de los ajetreos y cuidados de la ciudad. Y la conjunción de ambos pasajes recuerda sin duda a Fray Luis de León, a quien Bello, siempre admirador de la poesía española de los Siglos de Oro, leyó. De todos ellos al mismo tiempo bien pudo tomar su inspiración:

¡Oh quién contigo, amable Poesía,  
del Cauca a las orillas me llevara,  
y el blando aliento respirar me diera  
de la siempre lozana primavera  
que allí su reino estableció y su corte!  
¡Oh si ya de cuidados enojosos  
exento, por las márgenes amenas  
del Aragua moviese  
el tardo incierto paso;

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

o reclinado acaso  
bajo una fresca palma en la llanura,  
viese arder en la bóveda azulada  
tus cuatro lumbres bellas,  
oh Cruz del Sur, que las nocturnas horas  
mides al caminante  
por la espaciosa soledad errante;

Otras veces este maravilloso espacio que América ofrece es más real y se apoya en las *Geórgicas* más que en las *Bucólicas* para su descripción (G. II 136 ss.: *laus Italiae*):

¿O más te sonreirán, Musa, los valles  
de Chile afortunado, que enriquecen  
rubias cosechas, y süaves frutos;  
do la inocencia y el candor ingenuo  
y la hospitalidad del mundo antiguo  
con el valor y el patriotismo habitan?

Si el espacio que Bello nos describe es virgiliano en sus palabras, no lo es menos el tiempo. La vuelta a ese tiempo primitivo, feliz, sin engaños... es la Edad de Oro del libro I de las *Geórgicas*. Es un tiempo anterior a la llegada de los españoles, edad de hierro que ellos habrían de iniciar, el tiempo en el que Virgilio sitúa el nacimiento del arado, la agricultura, la metalurgia y la navegación, con la que los colonizadores llegarían a las costas de las Indias Occidentales. El mito se ha adaptado convenientemente, siguiendo las pautas de G. I 125 y ss.: la tierra que ofrece fácilmente todo de su seno, la expresión traducida literalmente “antes que el corvo arado / violase el suelo”, la navegación, los metales de las entrañas de la tierra, la ausencia de vallas y mojones, que en el texto de Virgilio es anterior a los demás factores. La ambición, la libertad sin leyes, la paz y las cuevas como primeros albergues son originarios de la alabanza del campo del libro II de las *Geórgicas*. En feliz conjunción reflejan el orgullo de Bello por su patria, Cundinamarca, en Venezuela:

*Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

Allí memorias de tempranos días  
tu lira aguardan; cuando, en ocio dulce  
y nativa inocencia venturosos,  
sustento fácil dio a sus moradores,  
primera prole de su fértil seno,  
Cundinamarca; antes que el corvo arado  
violase el suelo, ni extranjera nave  
las apartadas costas visitara.  
Aún no aguzado la ambición había  
el hierro atroz; aún no degenerado  
buscaba el hombre bajo oscuros techos  
el albergue, que grutas y florestas  
saludable le daban y seguro,  
sin que señor la tierra conociese,  
los campos valla, ni los pueblos muro.  
la libertad sin leyes florecía,  
todo era paz, contento y alegría

Por si acaso el modelo emulado no quedara suficientemente aclarado, en la tirada siguiente dice así:

Tiempo vendrá cuando de ti inspirado  
algún Marón americano, ¡oh dios!  
también las mieses, los rebaños cante,  
el rico suelo al hombre avasallado,  
y las dádivas mil con que la zona  
de Febo amada al labrador corona;  
donde cándida miel llevan las cañas,  
y animado carmín la tuna cría,  
donde tremola el algodón su nieve,  
y el ananás sazona su ambrosía;  
de sus racimos la variada copia

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

rinde el palmar, da azucarados globos  
el zapotillo, su manteca ofrece  
la verde palta, da el añil su tinta,  
bajo su dulce carga desfallece  
el banano, el café el aroma acendra  
de sus albos jardines, y el cacao  
cuaja en urnas de púrpura su almendra

Quizá Bello esté pensando en él mismo y en su *Alabanza de la Agricultura de la Zona Tórrida* que habrá de cantar la feracidad de los campos tropicales. Ni Venezuela, ni América en general, necesitan de los tópicos de la Edad de Oro para alabar sus excelencias. Bello, desde su exilio, con una propiedad sometida a los avatares de la guerra –al igual que Virgilio–, recuerda con la misma sincera melancolía que el poeta latino las bellezas de los campos de su patria, y no precisa embellecerlos con ornamentos prestados. Tan sólo la mención de la miel en las cañas recuerda la miel que los hombres de la Edad de Oro cogían de las hojas de los árboles (G. I 131) pero es además reflejo de la realidad: la caña de azúcar. El resto lo constituye una serie de enumeraciones que su mera acumulación es suficientemente elocuente. Destaca en el léxico utilizado el latinismo *copia*, un enlace más con la base latina que soporta las *Silvas*.

La segunda parte de la *Alocución a la poesía* pertenece a la órbita de la poesía épica: recuerdo de los guerreros caídos, *aristías* de los héroes de la independencia americana, exaltación del sentimiento patriótico, invocaciones a la patria y un elevado y solemne tono son los componentes de esta mitad.

Los dioses agrícolas que poblaban numerosos las silvas felices anteriores: Marte (o Gradivo, uno de los nombres que lleva este dios en las *Geórgicas*), Lieo o Baco, Triptólemo... desaparecen ahora. Las Parcas y la Musa recordadora de las hazañas de los muertos se enseñorean de las silvas épicas. Las invocaciones a la Musa, fórmulas propias de la poesía épica, son frecuentes:

Musa, cuando las artes españolas  
a los futuros tiempos recordares

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

o también:

¿será jamás que lleguen tus colores,  
oh Musa, a realidad tan espantosa?

La comparación y superación de los héroes romanos es continua y explícita en dos ocasiones:

De martires que dieron por la patria  
la vida, el santo coro te rodea:  
Régulo, Trasea, Marco Bruto, Decio,  
cuantos inmortaliza Atenas libre,  
cuantos Esparta y el romano Tibre”  
“Pero no en Roma obró prodigio tanto  
el amor de la patria, no en la austera  
Esparta, no en Numancia generosa

Los larguísimos símiles épicos tampoco se olvidan, y las terribles y violentas escenas de la batalla se asemejan a idílicos retratos de la vida cotidiana –al igual que las comparaciones de la *Iliada* o de la *Eneida* remitían, en buscado contraste, a la vida tranquila del quehacer rutinario de la paz– y así se intercalan delicadas escenas geórgicas en medio de cruentas descripciones:

Como en aquel jardín que han adornado  
naturaleza y arte a competencia,  
con vago revolar la abeja activa  
la más sutil y delicada esencia  
de las más olorosas flores liba;  
la demás turba deja, aunque de galas  
brillante, y de süave aroma llena...  
así el que osare con tan rico asunta  
medir las fuerzas...

La fórmula “como... así” es clara reliquia de la virgiliana *talis... qualis*.

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

La invocación a Caracas, sumida entre los escombros del terremoto, es de una belleza tan cautivadora como el relato de las penas de los troyanos hecho por Eneas a ruego de Dido en el segundo libro de la *Eneida*, II 298 y ss.:

¿Y qué diré de la ciudad que ha dado  
la sagrada lid tanto caudillo?  
¡Ah que entre escombros olvidar parece,  
turbio Catuche, tu camino usado!  
¿Por qué en tu margen el rumor festivo  
calló? ¿Dó está la torre bulliciosa  
que pregonar solía,  
de antorchas coronada,  
la pompa augusta del solemne día?  
Entre las rotas cúpulas que oyeron  
sacros ritos ayer, torpes reptiles  
anidan, y en la sala que gozosos  
banquetes vio y amores, hoy sacude  
la grama de su erial su infausta espiga.  
Pero más bella y grande resplandeces  
en tu desolación, ¡oh patria de héroes!  
tú que, lidiando altiva en la vanguardia  
de la familia de Colón, la diste  
de fe constante no excedido ejemplo;  
y si en tu suelo desgarrado al choque  
de destructivos terremotos, pudo  
tremolarse algún tiempo la bandera  
de los tiranos la bandera  
de los tiranos, en tus nobles hijos  
viviste inexpugnable, de los hombres  
y de los elementos vencedora.  
Renacerás, renacerás ahora;



## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

florecerán la paz y la abundancia  
en tus talados campos, las divinas  
Musas te harán favorecida estancia,  
y cubrirán de rosas tus ruinas

Aunque los dos primeros versos pertenecen a las *Geórgicas*, II 167: el elogio a Italia como engendradora de héroes, el resto destila la misma melancolía que las palabras de Eneas al recordar la destrucción de Troya, las mismas torres se derrumban, las aras, aquí convertidas en cúpulas, alojan a los crímenes de Neoptólemo, aquí los reptiles. La profecía final de renacimiento bien podría ser la de Anquises a su hijo (*Aen.* II 289-295).

Las *Geórgicas* siguen estando presentes en la *Alocución a la Poesía* mediante pequeños guiños, como los versos dedicados al héroe venezolano Piar:

¡Dichoso, si fortuna tu carrera  
cortado hubiera allí, si tanta gloria  
algún fatal deslíz no oscureciera!

Bello ha calcado el verso *G. II 458: o fortunatos nimium, si sua bona norint*, en un contexto totalmente diferente. Se conserva además la estructura adjetivo + oración condicional, realzada por la utilización de la palabra “fortuna”.

De las *Geórgicas* toma también símiles metaliterarios, es decir, referencias del propio escritor a su labor. La fórmula más habitual es la expresión de la incapacidad del poeta para reflejar la grandeza o la variedad de la materia tratada, como en *G. II 42-46*, en los que Virgilio declara que no alcanzaría a abarcar todo adecuadamente ni con cien bocas, ni con una voz de hierro. Así también Bello incurre en el mismo tópico:

Mas no a mi débil voz la larga suma  
de sus victorias numerar compete

La silva *A la agricultura de la Zona Tórrida* es, en gran parte, producto de la nostalgia de la tierra natal. La invocación con que se abre el poema, “Salve, fecunda zona”, es clara reminiscencia de *G. II 173: salve, magna parens frugum*, pero en ella

infunde Bello toda la emoción propia de quien, desde el destierro, más allá de los mares, sólo así consigue apagar la voz insistente de la añoranza. La considerada cumbre poética de Bello constituye, pues, la perfecta combinación de la sincerísima expresión del afecto y del intelecto del poeta en el exilio con la tradición clásica de dos poetas muy cercanos al sentir de Bello, Horacio y Virgilio.

El poema, en el que lo descriptivo y lo didáctico –en la tradición de la poesía didáctica del XVIII– prevalece sobre lo geográfico e histórico, se inicia con la alabanza de la América tropical –o tórrida– y la descripción elogiosa de sus productos naturales, para pasar de inmediato a la lección moral que constituye el núcleo central del poema: la exhortación al “indolente habitador” de la “fértil zona” para que abandone el fasto y la molicie de las ciudades y abrace la vida sencilla del labrador, pues en el campo habitan la libertad, la virtud, la paz, y el amor inocente. Además invita a abandonar toda actividad bélica dejando detrás la sangre derramada necesaria para la independencia. Los dos libros primeros de las *Geórgicas*, así como las odas III 16, IV 9, III 1, el epodo II, y las epístolas II 2, I 10, y I 14 de Horacio le sirven de base a la expresión de tales propósitos<sup>58</sup>.

---

<sup>58</sup> Horacio y Virgilio, además de haberlos traducido en su juventud, fueron los autores más imitados y reverenciados por Bello entre todos los clásicos. De Virgilio prefirió las *Geórgicas* y así escribió en su *Compendio de la Historia de la Literatura redactado para la enseñanza del Instituto Nacional*, t. 3, *Literatura latina*, Venezuela 1850: “¡Qué multitud de belleza! ¡Qué suavidad de tonos! ¡Qué habilidad para amenizar la aridez de los preceptos y los más humildes pormenores como por ejemplo, la descripción del arado y de los otros instrumentos de labranza! ¡Qué interés derramado sobre las ocupaciones campestres, sobre los ganados, sobre las plantas, sobre la microscópica república de las abejas! Todo vive, todo palpita, en aquella espléndida idealización de la agricultura! ¡Y qué arte consumado en los contrastes y las transiciones! ¡Con qué gracia pasa el poeta de las terribles tempestades de otoño y del mundo espantado con el estruendo de los elementos a la fiesta rural de Ceres! Los estragos de la guerra civil le arrancan dolorosos gemidos... En el segundo libro, no respira menos el amor a la patria. El elogio de Italia, de su clima, de sus producciones, de las maravillas de la decoran, la vuelta de la primavera, la fiesta bulliciosa de Baco, y sobre todo, la pintura de la felicidad campestre, son pasajes que la última posteridad le dá con delicia... Virgilio toca todos los medios de hacer amar a los romanos el campo; y su virtuoso deseo de restituirlos a la sencillez antigua se ve estampado por todas partes en las *Geórgicas*.”

De Horacio: “Hay, en algunas [sátiras], discursos y disertaciones, que se recomiendan por una filosofía indulgente y amable, que pintan al vivo los perniciosos efectos de los placeres y las dulzuras de la vida retirada y modesta con una fortuna mediocre”. “En las morales [las Epístolas] la independencia, la moderación en los placeres, las ventajas de la mediocridad, los tranquilos goces de la vida del campo, son los temas a que recurre frecuentemente y que se hermean con oportunas y rápidas observaciones, con

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

Tras la virgiliana invocación a la América tropical, se inicia la descripción de la naturaleza americana y su balsámico poder sobre el hombre. La naturaleza es vista de dos maneras: como versión tropical del Paraíso; y como ámbito por recobrar mediante el trabajo manual (la agricultura principalmente). Tanto uno como otro aspecto estaban ya unidos en la perdida Edad de Oro de G. I. El mundo feliz de tiempos anteriores es el mismo que la América de Bello, el mismo de la *Alocución a la Poesía*, y, por tanto, recoge todos esos elementos de la Edad dorada virgiliana: el interés y las cosas materiales comunes, la abundancia de alimento sin necesidad de trabajo, la ausencia de arado, los ríos abundantes, la miel, los frutos secos. El elogio de Italia (G. II 136-176) se entremezcla con la descripción de la Edad de Oro: la eterna primavera, las mieses y frutos sin cuento, los ríos, las minas de las entrañas de la tierra... y especialmente la vid – habida cuenta que no se cultiva en tierras tropicales<sup>59</sup> –, por lo que su mención en este pasaje es un tópico originario del elogio virgiliano a Italia. La forma adoptada en *La agricultura de la Zona Tórrida* es un largo apóstrofe al sol:

¡Salve, fecunda zona,  
que al sol enamorado circunscribes  
el vago curso, y cuanto ser se anima  
en cada vario clima,  
acariciada de su luz concibes!  
Tú tejes al verano su guirnalda,  
de granadas espigas; tú la uva  
das a la hirviente cuba;  
no de purpúrea fruta, o roja, o gualda,  
a tus florestas bellas  
falta matiz alguno; y bebe en ellas

---

apropiadas y vivas imágenes, sin estudio, sin ambiciosos ornato". Bello, además, dedicó un artículo a "Las poesías de Horacio traducidas en versos castellanos con notas y observaciones por don Javier de Burgos" en el *Repertorio Americano*, 1827.

<sup>59</sup> Advierte H. Pitier en su obra *Las plantas usuales de Venezuela*, Caracas 1926, p. 393, que la uva de vino no prospera en el trópico.

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

aromas mil el viento;  
y greyes van sin cuento  
paciendo tu verdura, desde el llano...  
Tú das la caña hermosa,  
de do la miel se acendra,  
por quien desdeña el mundo los panales;  
tú en urnas de coral cuajas la almendra...

Y así se extiende en una larguísima enumeración de los frutos tropicales, digna por sus tecnicismos y su precisión de la mejor tradición de la poesía didáctica del siglo XVIII. Pero ni aún en medio de tan botánica disquisición didáctica olvida a Virgilio, cuyas huellas se recuerdan aquí y allá: la mención en el v. 37 de Lileo, junto con Leneo uno de los nombres más usuales de Baco en *G.* II 4, 7, 529, III 510 y IV 207; la “ardua palma” del v. 37 se corresponde con la de *G.* II 67, *etiam ardua palma*; en el v. 41, “sus rubias pomas la batata educa”, el latinismo “pomas” en el sentido general de frutos, del latín *poma*, neutro plural, que figura tantísimas veces en las *Geórgicas*.

De marcado sabor virgiliano es la siguiente referencia a la feraz Edad de Oro, enteramente originaria del tópico latino, que corona esta primera parte (vv. 51-58):

No ya de humanas artes obligado  
el premio rinde opimo;  
no es a la podadera, no al arado  
deudor de su racimo;  
escasa industria bástale, cual puede  
hurtar a sus fatigas mano esclava;  
crece veloz, y cuando exhausto acaba,  
adulta prole en torno le sucede.

El único texto latino que hacía especial hincapié en las diversas artes que domearon la naturaleza es el libro I de las *Geórgicas*. En él se explica precisamente el origen del trabajo. Es uno de los elementos clave de Bello, la continua referencia al trabajo y a la industria humana: la podadera y el arado –el motivo más popular y siempre presente en

todos los autores–, la agricultura, las fatigas de la mano esclava –que podría ser el *labor improbus* de Virgilio (G. I 145-156) y el adjetivo “exhausto”.

Tras la alabanza del paraíso natural de América como una nueva utopía, se inicia el núcleo moral, la invitación al “indolente habitador” de la feliz tierra del trópico a una vuelta a la simplicidad original, al rudo trabajo del campo. La utilización del tema de “menosprecio de corte y alabanza de aldea”, de clarísima raíz clásica, virgiliana y horaciana, es superada por una sincera nostalgia del trópico, que el exiliado londinense logra comunicar. Asimismo, la comunión de intereses e ideas con los dos autores latinos: la fe en la bondad esencial del mundo natural, reino de inocencia y bienestar capaz de colmar las demandas de un continente ansioso por ingresar en el mundo moderno. El rechazo de las discordias civiles, de las guerras que habían asolado su país, conduce a Bello a considerar su obligación moral el ahorrarles a las jóvenes generaciones las seducciones e intrigas de los centros de poder. Las guerras y el tráfigo ciudadano traían el caos que tanto odiaba el poeta; la selva era, paradójicamente, la imagen del orden y la paz: allí estaba el futuro. Trabajar la tierra, practicar la libertad y evitar las menudas ambiciones de la lucha política constituían el ideal de Bello. Encontró en las palabras de Horacio y Virgilio el mejor cauce para su sentir y pensar. De ellos entresacó diversos fragmentos que entretejió dando a su tapiz el sustento de una larga tradición de mil ochocientos años.

La invocación a la tierra natal que abre el segundo núcleo es recuerdo de los versos G. II 136 y ss. que inician la alabanza de Italia; en ellos ni la tierra de los medos, ni la India, ni ninguna otra tierra puede competir en alabanzas con la patria de Virgilio. Así en Bello:

Mas ¡oh! ¡si cual no cede  
el tuyo, fértil zona, a suelo alguno,  
y como de natura esmero ha sido,  
de tu indolente habitador lo fuera! (vv. 59-62)

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

La oposición campo-ciudad que a continuación se extiende en los vv. 63 ss. adopta la forma del II epodo de Horacio: *Beatus ille, qui procul negotiis...*

La continuación de la silva americana sigue la tradición horaciana, pero también la geórgica del libro II 458-466 y 495-511, en la que se rechaza explícitamente las discordias civiles ( *o fortunatos... / agricolas, quibus ipsa procul discordibus armis*, II 459), la ambición por el oro y el lujo que lleva al asesinato y el abandono del campo (vv. 461 y ss.):

*si non ingentem foribus domus alta superbis  
mane salutantum totis uomit aedibus undam  
nec uarios inhiant pulchra testidune postis  
inlusasque auro uestis Ephyreiaque aera,  
alba neque Assyrio fucatur lana ueneno...*

o vv. 505-512:

*hic petit excidiis urbem miserosque penatis,  
ut gemma bibat et Sarrano dormiat ostro;  
condit opes alius defossoque incubat auro;  
hic stupet attonitus rostris, hunc plausus hiantem  
per cuneos geminatus enim plebisque patrumque  
corripuit; gaudent perfusi sanguine fratrum,  
exsilioque domos et dulcia limina mutant  
atque alio patriam quaerunt sub sole iacentem.*

Todas estas son las actitudes que el venezolano rechaza en su silva (70-83):

¿Por qué ilusión funesta  
aquellos que fortuna hizo señores  
de tan dichosa tierra y pingüe y varia,  
al cuidado abandonan  
y a la fe mercenaria  
las patrias heredades,  
y en el ciego tumulto se aprisionan  
de míseras ciudades,

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

do la ambición proterva  
sopla la llama de civiles bandos,  
o al patriotismo la desidia enerva;  
do el lujo las costumbres atosiga,  
y combaten los vicios  
la incauta edad en poderosa liga?

Incluso algunos de los sintagmas utilizados por Bello son tomados de las *Geórgicas*, verbigracia “tierra pingüe”, muy frecuente en Virgilio (G. II 203). En las técnicas descriptivas de Virgilio halló Bello un arte insuperable de manejar el adjetivo como medio definitorio y expresivo del objeto representado. Pensamos, entre otros ejemplos, en los *picti squalentia terga lacerti* de G. IV 13, o *amicos imbris* de G. IV 115, que es reflejado en las “auras amigas” de Bello. Las personificaciones virgilianas tendrán gran éxito en *La Agricultura*: “el sol enamorado”, el maíz jefe altanero de la tribu de espigas o la “caña sedienta”, imagen para la que R. L. F. Durand propone como fuente los “*sitientibus hortis*” de Columela a quien señala como una de las fuentes fundamentales de Bello, especialmente en lo que a procedimientos literarios se refiere<sup>60</sup>.

La Oda III 6 de Horacio toma el relevo de Virgilio. Concretamente los versos 21-26 que deploran las disipadas costumbres de tiempos recientes: *mutus doceri gaudet Ionicos / matura uirgo, et fingitur artibus; / iam nunc et incestos amores / de tenero meditatur ungui. / mox iuniores querit adulteros / inter mariti uina...* El pasaje es introducido por una referencia a la juventud de las ciudades que al contrario que la del campo: “No allí con varoniles ejercicios / se endurece el mancebo a la fatiga”, mientras Virgilio afirma *et patiens operum exiguoque adsueta iuuentus* (G. II 472); referencia con la que vuelve a terminar el pasaje en estructura, por tanto, circular. El centro del pasaje de

---

<sup>60</sup> Cf. “Introducción” de A. Bello, *La Agricultura de la Zona Tórrida*, ed. introd. y notas de R. L. F. Durand, Valencia 1972, p. 22.

la silva reafirma los versos de Horacio. Los vv. 129-136, son trasunto de la oda III 6 33-40<sup>61</sup>.

El desarrollo que sigue es, asimismo, un tema virgiliano. La alabanza del campo y su idealización son el tema fundamental de Bello, tomado de G. II 513 y ss. Las imágenes: el lujo, el honor ruidoso, la grey de aduladores parásita, la regalada paz, la ausencia de rencores y envidias, el contento, el trabajo, el aire puro, el rechazo de ornatos extranjeros, la modestia, la salud... son imágenes calcadas del citado pasaje de las *Geórgicas*, desarrollado aquí en una larguísima tirada de versos iniciada por la misma famosísima exclamación *o fortunatos nimium si bona sua norint, / agricolas* (G. II 458-459):

¡Oh! ¡los que afortunados poseedores  
habeis nacido de la tierra hermosa,  
en que reseña hacer de sus favores,  
como para ganaros y atraeros,  
quiso Naturaleza bondadosa!  
romped el duro encanto  
que os tiene entre murallas prisioneros.  
El vulgo de las artes laborioso  
el mercader que necesario al lujo  
al lujo necesita,  
los que anhelando van tras el señuelo  
del alto cargo y del honor ruidoso  
la grey de aduladores parasita,  
gustosos pueblen ese infecto caos;  
el campo es vuestra herencia; en él gozaos.  
¿Amáis la libertad? El campo habita,

---

<sup>61</sup> Esta presencia de Horacio ya fue estudiada por M. A. Caro en el artículo "Don Andrés Bello", en sus *Obras Completas*, t. 3, *Estudios Literarios, Segunda Serie*, Bogotá 1921, pp. 105 y ss. Menéndez Pelayo, *Antología de poetas hispanoamericanos*, t. 4, Madrid 1893-1895, también afirma que toda la silva es una imitación muy ajustada, y que en los últimos versos llega a ser una traducción de la oda III 6 de Horacio.



*Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

no allá donde el magnate  
entre armados satélites se mueve,  
y de la moda, universal señora,  
va la razón al triunfal carro atada,  
y a la fortuna la insensata plebe,  
y el noble al auro popular adora.  
¿O la virtud amáis? ¡Ah, que el retiro  
la solitaria calma  
en que, juez de sí misma, pasa el alma  
a las acciones muestra,  
es de la vida la mejor maestra!  
¿Buscáis durables goces,  
felicidad, cuanta es al hombre dada  
y a su terreno asiento, en que vecina  
está la risa al llanto, y siempre, ¡ah! siempre  
donde halaga la flor, punza la espina?  
Id a gozar la suerte campesina;  
la regalada paz que ni rencores  
al labrador, ni envidias acibaran;  
la cama que mullida le preparan  
el contento, el trabajo, el aire puro;  
y el sabor de los fáciles manjares,  
que dispendiosa gula no le aceda;  
y el asilo seguro  
de sus patrios hogares  
que a la salud y al regocijo hospeda.  
El aura respirad de la montaña,  
que vuelve al cuerpo laso  
el pedido vigor, que a la enojosa  
vejez retarda el paso,  
y el rostro a la beldad tiñe de rosa.

¿Es allí menos blanda por ventura  
de amor la llama, que templó el recato?  
¿O menos aficiona la hermosura  
que de extranjero ornato  
y afeites impostores no se cura?  
¿O el corazón escucha indiferente  
el lenguaje inocente  
que los afectos sin disfraz expresa,  
y a la intención ajusta la promesa?  
No del espejo al importuno ensayo  
la risa se compone, el paso, el gesto;  
ni falta allí, carmín al rostro honesto  
que la modestia y la salud colora,  
ni la mirada que lanzó al soslayo  
tímido amor, la senda la ama ignora.  
¿Esperaréis que forme  
más venturosos lazos Himeneo,  
do el interés barata,  
tirano del deseo,  
ajena mano y fe por nombre o plata,  
que do conforme gusto, edad conforme  
y elección libre y mutuo ardor los ata?.

Bello se dirige al lector invitándole a abandonar la ciudad y dirigirse al campo, donde le esperan venturas sin fin. Cada interrogación retórica es un núcleo temático en el que se exaltan un determinado valor o virtud de la vida del campo. Todos estos valores, a pesar de ser tópicos y universales, son en Bello claramente virgilianos: la bienaventuranza, también formalmente coincidente con las *Geórgicas*, de los agricultores; la lejanía del lujo, de los falsos honores y de la grey parásita de aduladores; la libertad de no tener tales parásitos a cuenta; la calma, el contento de la vida retirada; la paz por la ausencia de envidias y rencores, los fáciles manjares –que recuerdan la Edad

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

de Oro cuyos últimos vestigios Virgilio sitúa precisamente en la vida campesina–; el asilo seguro, la salud de la vida modesta y el trabajo; y volviendo hacia atrás en el texto geórgico, la belleza natural sin necesidad de ornamentos extranjeros. El último núcleo es totalmente nuevo, los amores campestres son los más venturosos, aunque el pasaje de Virgilio termina con la imagen de la familia del campesino en honesta y perdurable felicidad. Tampoco habría que olvidar la tradición de la literatura española de los Siglos de Oro a la que Bello era tan afecto. Resuenan en este pasaje los versos de la “Vida retirada” de Fray Luis de León:

Vivir quiero conmigo,  
gozar del bien que debo al cielo  
a solas, sin testigo,  
libre de amor, de celo,  
de odio, de esperanzas, de recelo.

El deseo profundo de que termine la guerra, la ansia de paz, es también punto de comunión con el poeta de las *Geórgicas*. El libro I termina con igual tono: la vuelta a la agricultura es la única salvación frente al horror de la guerra. Los agricultores armados de hoces deben sustituir las catervas armadas (vv. 224-226): “Ya dócil a tu voz, agricultura, / nodriza de las gentes, la caterva / servil armada va de corvas hoces”. La imagen esta tomada del v. 508 de *G. I*: *et curvae rigidum falces conflatur in ense*. Los versos siguientes alargan la imagen bélica de las tropas de agricultores (vv. 229-235):

Mírola ya que invade la espesura  
de la floresta opaca; oigo las voces,  
siento el rumor confuso; el hierro suena,  
los golpes el lejano  
eco redobla; gime el ceibo anciano,  
que a numerosa tropa  
largo tiempo fatiga;  
batido de cien hachas, se estremece,  
estalla al fin, y rinde el ancha copa

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

La imagen trae ecos del libro II de la *Eneida* en que Virgilio, al contrario que Bello –que le ha dado la vuelta a la imagen– describe el derribo de un olmo antiguo por unos leñadores, comparándolo a la caída de Troya. El olmo, atacado por el hierro, se estremece y gime como el ceibo americano:

*ac ueluti summis antiquam in montibus ornum  
cum ferro occisam crebrisque bipennibus instant  
erueret agricolae certatim, illa usque minatur  
et tumefacta comam concusso uertice nutat,  
uulneribus donec paulatim euicta supremum  
congemuit traxitque iugis auulsa ruinam. (Aen. II 626-631)*

El léxico deja sentir una influencia virgiliana continua. El ave que “deja el caro nido, / deja la prole implume” (vv. 236-237), recuerdan el famoso ruiseñor del libro IV de las *Geórgicas*, vv. 511-513:

*qualis populea maerens philomela sub umbra  
amissos queritur fetus, quos durus arator  
observans nido implumis detraxit.*

El incendio en el bosque con “Alto torrente / de sonora llama” trae a la memoria las *flammis torrentibus* de *Aen.* VI, 550. Finalmente los versos 254-255: “sucede ya el fructífero plantío / en muestra ufana de ordenados haces” en los que Bello utiliza la palabra “haces” en su acepción latina, de *acies* “columna militar” “hueste” que pudieran venir de *G.* II 279-282, donde Virgilio compara las vides alineadas con el despliegue de las huestes de la legión romana:

*ut saepe ingenti bello cum longa cohortis  
explicuit legio et campo stetit agmen aperto,  
directaeque acies ac late fluctuat omnis  
aere renidenti tellus...*

La tirada de versos final es de nuevo recordatoria de la oda III 6, los mismos tintes sombríos parecen empañar la luminosa silva, pero Bello, como Horacio, se dirige a su pueblo ofreciéndoles como solución expiatoria de los pasados crímenes la

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

vuelta a la piedad de antaño, a los valores del campo, la genuina sobriedad del agricultor como único camino a la posteridad. Ambos pueblos acaban de pasar un época de lucha y destrucción que ha asolado templos y ciudades y deben pagar por ello, pero los padres culpables de los americanos no son sino los conquistadores españoles.

Los versos finales de *La Agricultura* invitan con energía a la vuelta a la severa vida del campo. Recogen el elogio a las generaciones anteriores romanas de Horacio, pero no su pesimismo y desesperanza por el futuro:

¡Oh jóvenes naciones, que ceñida  
alzáis sobre el atónito occidente  
de tempranos laureles la cabeza!  
honrad el campo, honrad la simple vida  
del labrador y su frugal llaneza.  
Así tendrán en vos perpetuamente  
la libertad morada,  
y freno la ambición, y la ley templo.  
Las gentes a la senda  
de la inmortalidad, ardua y fragosa,  
se animarán, citando vuestro ejemplo.  
Lo emulará celosa  
vuestra posteridad; y nuevos nombres  
añadiendo la fama  
a los que ahora aclama,  
“hijos son estos, hijos  
(pregonará a los hombres)  
de los que vencedores superaron  
de los Andes la cima;  
de los que Boyacá, los que en la arena  
de maipo, y en Junín, y en la campaña  
gloriosa de Apurima,  
postrar supieron al león de España

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

Con esta alocución a toda América Bello insta a “todas la naciones jóvenes”, elevando sus consideraciones a un carácter más general. Con la agricultura como arma civilizadora deben conquistar su presente de nuevo e instalarse en el futuro, en un tono mucho más optimista que Horacio.

Las *Silvas americanas* de A. Bello se yerguen como puente entre la tradición clásica europea y la nueva poesía americana, orgullosas herederas de Horacio y Virgilio. Bello ha recreado no sólo el espíritu de las *Geórgicas* sino también sus recursos retóricos, sus imágenes, su léxico y algunos de sus excursos. Los dos poemas de Bello constituyen una de las muestras más conspicuas de la pervivencia de las *Geórgicas* en nuestra literatura.

### 3.7. La “Salutación del optimista” de Rubén Darío (1905)

Uno de los poemas más famosos del padre del modernismo es el mejor ejemplo de hasta qué punto la Edad de Oro se ha identificado con Virgilio y sus *Geórgicas* a pesar del olvido de la fuente original en la mayoría de los casos. Nos referimos a aquellos versos que comienzan así: “Íncultas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda...”, incluidos en el libro *Cantos de vida y esperanza, los cisnes y otros poemas*, Madrid 1905.

El amor de Rubén Darío por los clásicos no permanece oculto. Al “padre Homero” dedica su poema “Zoilo” (1886), hermosa imitación del comienzo de la *Ilíada*<sup>62</sup>. A Virgilio confiesa admirarlo en un poema de ocasión, “Al ‘Ateneo’ de León en el día de su inauguración” (15 de agosto de 1881):

...y en blando éxtasis admiro  
de Virgilio el blando acento,  
tan tierno como un lamento...  
¡tan flébil como un suspiro!

---

<sup>62</sup> Otras referencias clásicas en su obra son: Ovidio, Anacreonte (“A los poetas risueños”, *Prosas profanas*, Buenos Aires 1896, “Anacreónticas” 1886, y “Poesías griegas”, 1886), Horacio (“La profecía de Horacio”, *Crónicas y leyendas*, 1886 y “Poema del otoño”, 1910).

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

De Virgilio, ciertamente, tomó algún rasgo. La alabanza del campo de “Epístola a un labriego” (1886) tiene mucho del libro II de las *Geórgicas*, aunque responde principalmente a tópicos muy codificados ya en la literatura española y, por tanto, a la desnaturalización de los logros clásicos –esto es, resulta imposible afirmar una verdadera imitación o inspiración directa de los antiguos–. Sí encontramos cierto regusto virgiliano en la técnica descriptiva, en las amorosas personificaciones del mundo animal y vegetal: la flores “mineros de dulzor de las abejas”; “las mazorcas apretadas / con sus penachos de oro al aire ufano / hinchándose, de savia bien repletas”; el “flamante yugo”, las “hayas frondosas” o la “rica poma”. Hay en la “Epístola” una exaltación de la vida en el campo, de los dones de la naturaleza, de los goces domésticos, del trabajo y de la paz. En cambio el vate abomina el “social tumulto”, la “turba loca”, y condena rotundamente:

sociedad sin pudor que se derroca,  
adorando el placer y la mentira,  
con testa de oro y corazón de roca

El Darío modernista hizo brotar en su obra gran riqueza vegetal, sobre todo floral, expresada naturalmente con tonos diferentes a los virgilianos. Pero no faltan, junto con los toques de idealización y exquisitez modernistas, escorzos descriptivos inspirados quizá en la línea virgiliana: el “rubio plumero” o la “concreción de oro” de la espiga, designada aun en este hermoso verso: “el áureo pincel de la flor de la harina”; el “ambarino néctar de la piña”, el “cardo episcopal”, la “palma sonante”, la “manzana epicúrea” o “el desmayo de un lirio”... Hallamos en sus versos personificaciones de plantas y árboles, y a veces una calificación precisa en cuanto a las propiedades naturales de los mismos. El mercado de Palma le inspiró la siguiente enumeración en la “Epístola a la señora de Leopoldo Lugones”, en *Canto errante*, 1907:

Y saludan con un *bon di tengui* gracioso  
entre cestos llenos de patatas y coles,  
pimientos de corales, tomates de arreboles;  
sonrosadas cebollas, melones y sandías

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

que hablan de las Arabias y las Andalucías;  
calabazas y nabos, para ofrecer asuntos  
a Madame Noailles y Francis Jammes juntos.

De su tan celebrada "Salutación del optimista" nos interesan fundamentalmente las fuentes. Darío no ha recreado específicamente ningún texto clásico, ni ha tomado conscientemente ninguna técnica o modo de expresión literario de Virgilio. Sí ha apuntalado y apoyado ciertas ideas e imágenes sobre los pilares básicos de las *Geórgicas* y otros ecos clásicos en clarísima elección estilística personal por el mundo clásico, por su proyección hacia el futuro. En *Cantos de vida y esperanza* Rubén Darío se ha despojado en parte de toda esa población mitológica que decora su mundo poético. Han quedado fuera también las princesas y las joyas raras, la fauna favorita de cisnes, águilas, abejas y palomas y la ornamentación preciosista. Persiste, sin embargo, el tono casi didáctico del siglo XVIII, la invitación al panamericanismo y la vuelta a los orígenes de la raza hispana en la línea de las *Silvas americanas* de Bello<sup>63</sup>. La composición en verso libre indica un deseo de accesibilidad al alma de las muchedumbres –en palabras de E. Anderson Imbert, "versos sin rima, con rumor a hexámetro bárbaros"<sup>64</sup>. Es una imitación de los hexámetros dactílicos clásicos, versos fluctuantes entre 13 y 18 sílabas, con predominio de los de 17, y abundantes en cláusulas dactílicas que los subdividen en hemistiquios variables, entre los cuales se destaca la combinación de heptasílabo y

---

<sup>63</sup> Fue Rubén Darío gran admirador del poeta venezolano, a quien dedicó estos versos en su época de principiante en la composición "La poesía castellana", 1882:

"Hoy resuenan por doquier  
melodías de Andrés Bello,  
dando luz con su destello  
y enseñando con su ser."

<sup>64</sup> E. Anderson Imbert, "Los poemas cívicos de 1905", en *La originalidad de Rubén Darío*, Buenos Aires 1967, pp. 117-121, la cita pertenece a la página 118. Por cierto que el metro de "Íclitas razas ubérrimas" ha sido piedra de toque de muchos críticos mal dispuestos, lo que le ha acarreado a su autor muchas páginas en su contra; cf. R. Lida, "Rubén y sus enemigos", en F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, t. 6, *Modernismo* y 98, a cargo de J. C. Mainer, pp. 155-162.



decasílabo<sup>65</sup>. La elección del hexámetro dactílico no es fortuita. El ritmo, el léxico, el tono general y los ecos clásicos, fundamentalmente virgilianos hacen de este poema una pequeña joya virgiliana.

Ya el primer verso remite a gloriosos precedentes épicos, Homero y sobre todo Virgilio. Canta al resurgimiento del espíritu latino y la razón de ser de los pueblos que hablan español, en espíritu cercano al las *Geórgicas* y al libro VI del *Eneida*, la profecía de Anquises a su hijo sobre el resurgimiento del pueblo troyano en Roma:

Íncultas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda,  
espíritus fraternos, luminosas almas ¡salve!

A pesar del aparentemente grandilocuente tono épico, el léxico es eminentemente geórgico. Ya la salutación “¡salve!” trae a la memoria el apóstrofe a Italia, G. II 173-174: *salve magna parens frugum, Saturnia tellus / magna uirum*. El adjetivo aplicado a las razas hispánicas, “ubérrimas”, o a Hispania “fecunda” son asimismo geórgicos.

Darío anuncia un nuevo reino, abominando los juicios pesimistas o desesperados. Pero no se ofrece, en principio, más ideal de conducta que un entusiasmo que se encienda a la vista de misteriosos anuncios del nuevo reino:

Porque llega el momento en que habrán de cantar nuevos himnos  
lenguas de gloria. Un vasto rumor llena los ámbitos:  
mágicas ondas de vida van renaciendo de pronto;  
retrocede el olvido, retrocede engañada la muerte,  
se anuncia un reino nuevo, feliz sibila sueña...

Aunque la mención de la sibila deja un regusto cristiano medieval del *Dies irae, dies illa*, la imagen se remonta en realidad a la *Bucólica* IV –cristianizada a su vez a través de los siglos–. Pues la única guía de conducta que Darío, como un nuevo Dante, va a ofrecer viene de la mano de Virgilio, y se anuncia una nueva Edad de Oro:

---

<sup>65</sup> Cf. T. Navarro Tomás, *Métrica española*, op. cit., pp. 433-435. Los versos de la “Salutación” fueron detenidamente analizados por J. Saavedra Molina, *Los hexámetros castellanos y en particular los de Rubén Darío*, Santiago de Chile 1935.

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

...y en la caja pandórica de que tantas desgracias surgieron  
encontramos de súbito, talismánica, pura, riënte,  
cual pudiera decirlo en sus versos Virgilio divino,  
la divina reina de la luz, ¡la celeste Esperanza!

El optimismo de la “Salutación” es forzado, nacido del espectáculo del propio fracaso, la guerra de 1898. Por eso esa voz optimista se oye deformada por la careta de cartón que el poeta se ha puesto sobre el rostro triste, una careta maquillada con los acentos y los sonos virgilianos, los mismos sonos con los que el poeta latino intentó impulsar a sus conciudadanos a la vuelta a los antiguos valores romanos impulsó. ¿Por qué la nación española y sus vástagos americanos han de recobrar la iniciativa histórica? aparentemente por la decadencia de los demás pueblos, ante los cuales, la fecunda stirpe hispánica es considerada heredera del Imperio romano:

Siéntese sordos ímpetus en las entrañas del mundo,  
la inminencia de algo fatal hoy conmueve la tierra;  
fuertes colosos caen, se desbandan bicéfalas águilas,  
y algo se inicia como vasto social cataclismo  
sobre la faz del orbe. ¿Quién dirá que las savias dormidas  
no despierten entonces en el tronco del roble gigante  
bajo el cual se exprimíó la ubre de la loba romana?

Todo el poema es una desbordada acumulación de declamaciones casi fúnebres. Lo fatal, las sombras y la oscuridad dominan el centro del poema. En contraste, el inicio y el final son dominados por las imágenes luminosas<sup>66</sup>, la esperanza y las referencias a Virgilio. Consigue así la simetría y regularidad propia de sus poemas<sup>67</sup>.

---

<sup>66</sup> Sobre la interpretación de ciertos símbolos que aparecen en este poema cf. O. Paz, “Sexo y muerte en la poética rubeniana”, en F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, t. 6, op. cit., pp. 168-172. Dice Octavio Paz que es precisamente el núcleo de los poemas cívicos de *Cantos de vida y esperanza* uno de los más influidos por la tendencia casi morbosa a la muerte de Rubén Darío, frente al terror de la muerte, del horror de ser, el asco de sí mismo el poeta opone con una pequeña veta de optimismo la luz, lo luminoso es siempre símbolo de esperanza.

<sup>67</sup> Otro de sus poemas de la misma época, “Lo fatal”, guarda cierta relación con el núcleo absolutamente pesimista de este poema, aunque la desolación de Rubén Darío es mucho más devastadora en él. Cf. A.

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

Tras el negro núcleo central se inicia la alabanza de la raza hispánica en comparación con otras, tal como Virgilio hiciera con Italia, G. II 135-142: ni los medos, ni el Ganges, ni el Hermo, ni Bactra, ni India, ni Pancaya, ni la han arado toros furiosos, ni guerreros. Para Darío el vigor español no es comparable a otras culturas tan exóticas como las mencionadas por Virgilio:

No es Babilonia ni Nínive enterrada en olvido y en polvo  
ni entre momias y piedras, reina que habita el sepulcro,  
la nación generosa, coronada de orgullo inmachito,  
que hacia el lado del alba fija las miradas ansiosas,  
ni la que, tras los mares en que yace sepulta la Atlántida,  
tiene sus vástagos, altos, robustos y fuertes.

La “Salutación del optimista” promete una nueva Edad de Oro virgiliana, especialmente geórgica, triptolémica, una vuelta a los genuinos valores de los padres primitivos, muy en consonancia con el panamericanismo de Bello, y también, en última instancia con los versos finales de la Oda III, 6 de Horacio. La opción elegida, sin embargo, es la Edad de Oro geórgica de Virgilio; la mención inicial, el léxico y las referencias a la agricultura invitan a pensar así:

Únanse, brillen, secúndese, tantos vigores dispersos;  
formen todos un solo haz de energía ecuménica.  
Sangre de Hispania fecunda, sólidas, ínclitas razas,  
muestren los dones pretéritos que fueron antaño su triunfo.  
Vuelva el antiguo entusiasmo, vuelva el espíritu ardiente  
que regará lenguas de fuego en esa epifanía.  
Junto a las testas ancianas ceñidas de líricos lauros  
y las cabezas jóvenes que la alta Minerva decora,  
así los manes heroicos de los primitivos abuelos,  
de los egregios padres que abrieron el surco prístino,

---

Alonso, “Estilística de las fuentes literarias de Rubén Darío y Miguel Ángel”, en *Materia y forma en poesía*, Madrid 1955, pp. 381-397.

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

sientan los soplos agrarios de primaverales retornos  
y el rumor de espigas que inició la labor triptolémica

Entre brillos, lenguas de fuego y espíritus ardientes Darío incita a una vuelta a esa primitiva Edad de Oro, de eterna primavera y primeras labores agrícolas, cuyo verso final nos devuelve a uno de los iniciales de las *Geórgicas*, I 19, en el que el *puer monstrator aratri*, invocado por Virgilio no es otro que Triptólemo, el mítico descubridor del arado que luego habría de adornar todas las Edades de Oro.

Se cierra el poema en impecable simetría circular con el verso inicial. Antes de éste una nueva alusión virgiliana, la profecía de Anquises a su hijo sobre el glorioso futuro de la estirpe troyana, *Aen.* VI 756-787, aplicada a la hispánica en la que también juega con el significado de “alba”, como primera luz del amanecer –y como tal aparece en la palabras de Anquises (VI 761)–, y como la primera ciudad fundada por los troyanos en el Lacio (VI 766 y 770)–. Sin perder el hilo unificador de la luz (o lo que es lo mismo, la esperanza), se une a lo anterior la muy famosa sentencia tacitea *ex Oriente lux* (*Hist.* III):

La latina estirpe verá la gran alba futura:  
en un trueno de música gloriosa, millones de labios  
saludarán la espléndida luz que vendrá del Oriente,  
Oriente augusto, en donde todo lo cambia y lo renueva  
la eternidad de Dios, la actividad infinita.  
Y así sea Esperanza la visión permanente en nosotros,  
¡inclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda!

Rubén Darío, siguiendo la estela de Bello, localizó un lugar ideal en América con retazos de las *Geórgicas* (I 121-154: Edad de Oro; II 136-176: *laus Italiae*; II 465 ss.: *laus ruris*), la IV Bucólica y Horacio, *Od.* III 6. Dio a todo este entramado clásico de influencias una forma nueva, modernista, y un soplo de esperanza en el futuro componiendo así uno de sus más imperecederos poemas.

La Edad de Oro ha constituido un tópico frecuentadísimo en la literatura española. Aunque de origen griego y formulación latina, en la mayoría de los casos resulta como tópico, una constante en las obras del Renacimiento y en el siglo XVIII. Los propios autores latinos que la trataron fueron muchos y variados, e incluso se mezcló con otros textos dotados de igual o parecida aura melancólica e idealizada, de Virgilio la alabanza del campo (G. II 532-540) –en la que por otra parte Virgilio situó los últimos vestigios de la justicia propia de aquel paraíso primigenio– y la alabanza de Italia (G. II 136-176), y de Horacio el *Beatus ille* y la Oda III 6<sup>68</sup>.

En el panorama de la literatura española se han dado dos épocas doradas para el desarrollo de este mito, el Renacimiento y el siglo XVIII. Los motivos que ocasionaron la exuberante floración de la Edad de Oro son diversos, y suelen estar ligados al éxito de ciertos géneros. En el Renacimiento, a la conciencia de salir de una época oscura se une el deseo de volver a la pureza de tiempos pasados, simbolizados en el mundo grecolatino. Por otra parte, abunda en ello el género pastoril que tanta difusión tuvo en los siglos XVI y XVII: “Pastoral is an image of what they call the Golden Age” escribió Pope cuando comenzó su carrera literaria dedicándose a dramas pastorales<sup>69</sup>. La unión de la Edad de Oro con el género pastoril es característica de la literatura latina, mientras que está ausente del bucolismo griego<sup>70</sup>. La utilización del

---

<sup>68</sup> Es el caso de la Oda III del “Libro II de los versos adónicos” de Francisco de la Torre (finales del XVI), *Obra Completa*, ed. de M. L. Cerrón Puga, Madrid 1984, pp. 155-156, que es una recreación del *Beatus ille* horaciano. Cf. M. Menéndez Pelayo, *Horacio en España*, t. 1, p. 31 y t. 2, p. 38. Otro ejemplo de esta concepción de la Edad de Oro lo presenta el poema “Sátira a las damas de Sevilla” (Sevilla 1578-1579) de Vicente Espinel; cf. G. Garrote Bernal, “La ‘Sátira a las damas de Sevilla’ de Espinel: del poema erótico al poema en clave”, en *Eros literario*, Universidad Complutense, Madrid 1989, pp. 77-88.

<sup>69</sup> La cita está tomada de H. Levin, *The myth of the Golden Age in the Renaissance*, op. cit., p. 7, obra que estudia los diversos orígenes y manifestaciones del mito de la Edad de Oro en los siglos XVI y XVII. Sin embargo habría que hacer dos objeciones, la escasa relevancia dada a las *Geórgicas* en la génesis del mito, y la casi ausencia de ejemplos de la literatura española.

<sup>70</sup> Th. G. Rosenmeyer, *The Green Cabinet. Theocritus and the European Pastoral Lyric*, Berkeley 1969, pp. 221. Otros estudios sobre la Edad de Oro en el Renacimiento son: A. O. Lovejoy y G. Boas, *A Documentary History of Primitivism and Related Ideas in Antiquity*, Nueva York 1965 (= Baltimore 1935); A. Barlett Giamatti, *The Early Paradise and the Renaissance Epic*, Princeton 1966; G. Costa, *La leggenda dei secoli d'oro nella letteratura italiana*, Bari 1972; A. Antelo, “El mito de la edad de oro en las letras hispanoamericanas del siglo XVI”, *Thesaurus* 30 (1975) 1-32; y E. Lipskerek-Zarden, *Der Mythos vom*

tópico es, por lo general, tan extendida que hace inútil buscar las reminiscencias clásicas. Tiene la ventaja, como cualquier material tradicional al uso, de que se pliega siempre a las necesidades del momento. Un caso ejemplar es Fray Antonio de Guevara, en cuyas obras abunda la descripción de la Edad de Oro. Así en el *Libro áureo* (Sevilla 1528), fol. LXX, la alusión se materializa en lo innecesario de la dote en aquellos comienzos gloriosos. En los preliminares del *Relox de príncipes* (Valladolid 1529) alaba el siglo de Saturno “porque carecía de hombres malos que le desdorasen”; en el capítulo xii del libro III sirve para exaltar el amor mutuo entre el príncipe y su pueblo; y en I, xxxi se extiende fundamentalmente en una descripción casi bíblica de la Edad de Oro, que coincide para el autor con el tiempo anterior a Adán, para terminar exagerando la miseria del mundo actual y defendiendo la teoría, corriente en la Edad Media y en el Siglo de Oro, de la emanación divina del poder temporal del rey. En el *Aviso de privados* (Valladolid 1539) la mención tiene como objeto la docta ignorancia legal de los hombres de esa edad, o bien la frugalidad de la comida frente a los pantagruélicos banquetes cortesanos. Incluso los frailes –incorporando nuevos elementos– vivían de forma bien distinta en aquel tiempo, *Oratorio* (Valladolid 1542). Todo ello hace pensar que fray Antonio ha aprendido a hacer discursos sobre la Edad de Oro desde el comienzo de su formación retórica<sup>71</sup>, aprovecha la tradición y se sirve de ella, olvidando las fuentes originales.

Los autores renacentistas “usaron y abusaron” de la Edad de Oro para buscar en el campo y en lo pastoril un reflejo contemporáneo. La mayoría de las veces las referencias Edades Doradas o Siglos de Saturno no tienen más finalidad que establecer una cruda oposición entre tiempos antiguos y modernos, como una prolongación más de la pintura utópica de la Antigüedad.

---

*goldenen Zeitalter in der Schäferdichtung Italiens, Spaniens und Frankreichs zur Zeit der Renaissance*, Berlín 1933.

<sup>71</sup> Pues uno de los primeros ejercicios que junto con el de las armas y las letras se proponía en los *Praexercitamenta*. Cf. E. Blanco, *Fray Antonio de Guevara. Relox de príncipes*, Madrid 1994, pp. 256.

En el Renacimiento la oposición antiguo-moderno se complementa con la de campo-ciudad; en el siglo XVIII, siguiendo las teorías rusonianas de *El Emilio* que había arraigado profundamente en la mentalidad de la época, a la anterior oposición se une la de bondad natural-malicia cultural<sup>72</sup>. En algunos autores hispanoamericanos, como Bello, se superpone la de América (representante de todos esos valores primigenios) frente a la vieja Europa. En este siglo el renacimiento del género del poema didáctico, debido a la entrada del utilitarismo y la servidumbre a los valores cívicos en la poesía del siglo, favoreció también el desarrollo del mito al haberse convertido en un tópico del género.

Es, pues, un viejo tópico que alcanza a expresar un sentimiento universal, la creencia, necesaria para la mayoría, de una etapa en la que la humanidad fue totalmente feliz, y que algún día ha de volver. Este sentimiento, por universal, llega hasta nuestros días, aunque en algunos casos los poetas llegan a dudar incluso de su belleza, ya que no de su atractivo. Es el caso de Aurora Luque, que en su poema "Mito de las Edades", *Problemas de doblaje*, Madrid 1990, se muestra desengañada de tal creencia, para terminar así su composición:

Y después de perdernos en ciudades remotas  
nos perderá la edad, que nunca fue de oro  
y apenas si brillara algún instante...

Esta codificación y literaturización de los logros clásicos conlleva una desnaturalización de los mismos y, a pesar de que contribuye a su extensión, no constituye una imitación o inspiración directa de los clásicos.

---

<sup>72</sup> Así es la Edad de Oro descrita por Nicasio Álvarez Cienfuegos (1764-1809) en su poema "A un amigo que dudaba de mi amistad porque había tardado en contestarle"; cf. la edición de J. L. Cano, N. Álvarez Cienfuegos, *Poesías*, Madrid 1969, pp. 121-127. En ella llega a afirmar que "en el arado / nació la sociedad", vv. 173-174, y se confunde a renglón seguido con una alabanza del campo y lo genuino de su bondad. Cf. L. Busquets, "Cienfuegos, *philosophe*", *Estudios dieciochescos en Homenaje al profesor José Miguel Caso*, Oviedo 1995, pp. 89-103.

#### 4. *Labor omnia uicit* (I 145)

Aunque el verso I 145 está incluido en el tópico de la Edad de Oro –de hecho toda ella es la explicación que Virgilio ofrece para su existencia y función en el mundo– lo traemos a consideración aparte por la especial importancia que parece tener para Gabriel y Galán, quien lo desarrolla independiente de la edad dorada que hizo soñar a tantos autores.

##### 4.1. El *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita (1312-1350)

El testimonio más antiguo lo encontramos en la cuarteta 452 del *Libro de Buen Amor* (1312-1350), cuyo verso final es una traducción del de las *Geórgicas*:

Sirve la, non te enojés; sirviendo el amor crece;  
el serviçio en el bueno nunca muere nin peresçe;  
si se tarda, non se pierde, el amor nunca falleze,  
que el grand trabajo sienpre todas las cosas vençe

El adjetivo *improbis* con el que Virgilio había calificado al trabajo, I 147, se ve aquí convertido en “grande”, perdiendo mucho de su significación original<sup>73</sup>. Y la sentencia está inmersa en un contexto que casi parece devolverla a su origen, el famoso *amor omnia uincit*, *Ecl.* X 69<sup>74</sup>. Pero tal inserto geórgico está sin duda mediatizado por la comedia latina elegíaca, tan cara al Arcipreste de Hita, especialmente el *Pamphilus de amore* (c. 1180-1200)<sup>75</sup>. Efectivamente, el verso 71 de la comedia medieval latina reproduce la misma sentencia virgiliana en un contexto semejante de didáctica amorosa:

---

<sup>73</sup> La mayoría de las traducciones españolas suelen traducir el sintagma *labor improbus* como “el trabajo contino” o “el trabajo infatigable”. Entre las varias interpretaciones que se le ha dado al adjetivo *improbis* resalta la de M. Owen Lee, *Virgil as Orpheus*, *op. cit.*, p. 67, quien lo traduce como el trabajo “que pone a prueba”.

<sup>74</sup> Sobre la utilización de las *Bucólicas* en las *Geórgicas* cf. R. F. Thomas, *Virgil. Georgics*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>75</sup> El Arcipreste tradujo y adaptó gran parte del *Pamphilus* “inmensamente mejorado” según Menéndez Pelayo, *Obras Completas II: Estudios y Discursos de Crítica histórica y literaria*, Madrid 1941, pp. 264 ss.; J. Corominas en su edición del *Libro del Buen Amor*, Madrid 1973, p. 280 y 324, indica que la traducción del *Pamphilus* debió ser “posiblemente un ejercicio escolar”. Sobre las técnicas de adaptación del Arcipreste sobre esta comedia cf. la introducción de la edición del *Pamphilus*, Barcelona 1991, pp. 17-76,



*Tunc Venus hinc inquit: Labor improbus omnia vincit*

De lo que habríamos de concluir un origen mediato para este verso de las *Geórgicas*.

#### 4.2. Breve discurso de Anastasio Pantaleón sobre esta sentencia de Virgilio. “*Labor omnia vincit improbus*” (1623)

Anastasio Pantaleón de Ribera fue uno de los más activos miembros de la Academia Privada de Madrid en tiempos de Felipe IV. En este marco académico habríamos de situar su discurso sobre la sentencia de Virgilio objeto de nuestro estudio. El discurso forma un abigarrado conjunto de sentencias españolas y latinas, de estructura barroca, dirigido a un auditorio muy culto. La primera parte, dedicada al pecado original y a la pérdida de la gracia, contiene un amplio excurso sobre el sabio estoico. Al describir las consecuencias de la pérdida de la gracia, Pantaleón se acerca a la visión del fin de la Edad de Oro virgiliana. Una segunda parte, más filológica, se consagra a desbrozar los posibles significados del adjetivo *improbus*, recurriendo a ejemplos de la *Eneida*. Por último, se revela el sentido último del fragmento virgiliano, la alabanza del trabajo. Podría establecerse un paralelismo entre la subida al poder del rey Felipe IV y la de Octaviano, y el programa regenerador de éste y el del rey español, contexto en el que se mueven las explicaciones de Pantaleón<sup>76</sup>.

#### 4.3. *Castellanas y Nuevas Castellanas* de José M<sup>a</sup> Gabriel y Galán (1901 y 1902)

Con escasas excepciones, la poesía de Gabriel y Galán (1870-1905) se desenvuelve en una atmósfera campesina y pueblerina. El poeta agricultor salmantino trae al verso el campo viviente, el mundo realmente agrícola, en donde el poeta no es un

---

realizada por L. Rubio y T. González Rolán, y el clásico sobre las fuentes del Arcipreste F. Lecoy, *Recherches sur le 'Libro de buen amor'*, París 1938.

<sup>76</sup> Así lo afirma J. Ponce Cárdenas en un artículo, todavía inédito “Un discurso barroco sobre la sentencia virgiliana *Labor omnia vincit improbus*”, que su autor tuvo a bien proporcionarme, así como la noticia de la existencia de este discurso. Agradecemos desde aquí su gentil colaboración.

simple contemplativo ni mero entusiasta, sino uno de sus diarios protagonistas como labrador en ejercicio. No es su poesía un hermoso tapiz bordado de pastores y paisajes campestres irreal, como los de Garcilaso o Góngora, ni un huerto destinado a la contemplación, como el de Fray Luis, ni las medidas églogas de salón del XVIII, paisajes propicios a los cansancios urbanos. El campo de su poesía es fruto de la propia experiencia de quien ha de trabajar en él para ganarse la vida. Ni siquiera adquiere la visión noventayochista que por contemporánea pudo haberle influido más, para la que el campo es un crepúsculo interminable, una infinita soledad. En Gabriel y Galán el campo es un día completo, muchos días completos, como en Hesíodo y Virgilio. En palabras de L. Jiménez Martos<sup>77</sup>, el paisaje de su poesía es un “paisaje en acción, que no se concibe sin el existir de sus gentes... y entre ellas, el propio poeta tal como es: un labrador que no pinta ocios”<sup>78</sup>. La otra gran característica de su poesía es su siempre presente religiosidad.

Sobre estos dos pilares se asienta su sentir y por tanto su poesía, sinceramente vivida. Si el primero, el amor al campo y la vida campesina, le acerca a Virgilio, el otro, su acendrado catolicismo, le obliga a reinterpretarlo y acomodarlo a sus claves religiosas.

El poema “Canción” de *Castellanas* es un canto al trabajo y al poder creativo del hombre. El concepto, cercano al pasaje de Virgilio de la Edad de Oro y a todo el ánimo que vivifica las *Geórgicas* en general, del hombre como hacedor de un nuevo paraíso tras perder el originario es, por tanto, común a los dos autores. Gabriel y Galán refleja la máxima sobre el trabajo de G. I 145-146, quizá no conscientemente,

---

<sup>77</sup> L. Jiménez Martos, “Vida y obra de Gabriel y Galán” en J. M. Gabriel y Galán, *Poesía y prosa*, Madrid 1970, pp. 34-35.

<sup>78</sup> Este acercamiento y vivencia a la vida agrícola ha llevado a algunos críticos de su obra a considerar al poeta y su obra como social. Así lo llama E. Pardo Bazán, quien junto con Unamuno fue uno de los mejores apreciadores de su obra; cf. su “Prólogo” a *Nuevas Castellanas*, Salamanca 1905.

quizá no tenía en mente una obra de intención y espíritu afín al suyo como son las *Geórgicas*, pero es inevitable recordarla al leer la estrofa 7 de “Canción”<sup>79</sup>:

¡El trabajo es la ley! Todo se agita,  
todo prosigue el giro  
que le marca esa ley por Dios escrita,  
dondequiera que miro

Nos encontramos con la convergencia absoluta de dos mundos, –es un sentimiento universal la nostalgia del paraíso perdido y la constatación con una realidad que nos obliga a ganarnos el sustento–, el pagano, representado por Virgilio y sus *Geórgicas*, y el cristiano de Gabriel y Galán. En los dos autores el trabajo puede con todo, en los dos aparece esa “totalidad” que no escapa a la inexorabilidad del trabajo, y en los dos es el dios, ya sea Júpiter, ya el Dios del *Génesis*, imponen el trabajo como misión “divina”, como entendimiento con el mundo y la naturaleza, tema fundamental y estructural de las *Geórgicas*. Otro punto de contacto de “Canción” con el poema latino serán los elementos geórgicos que aparecen en las estrofas siguientes. Así la estrofa 9 mezcla elementos del *Génesis*, el sudor, con otros propios de la tradición literaria de la Edad de Oro, el trigo rubio son las doradas mieses de Virgilio:

Riega el labriego la feraz besana  
con sudor de su frente  
si el rubio trigo le ha de dar mañana  
para nutrir su gente.

O la estrofa 11, donde la humanización de la golondrina recuerda varias imágenes creadas por Virgilio (el ruiseñor llorando la pérdida de sus polluelos, el toro peleando por la hembra...):

Quiere la golondrina nido blando  
para el amor sentido,  
y mis ojos fatiga acarreando

---

<sup>79</sup> La edición utilizada es J. M. Gabriel y Galán, *Obra completa*, Badajoz 1996, “Canción” pp. 58-59, “Canto al trabajo” pp. 106-107.

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

pajuelas para el nido.

De nuevo insiste sobre la función creadora, fecunda, del trabajo en la estrofa 13, y a diferencia de Virgilio, el poeta se incluye, no en la tarea creativa de la escritura, sino en la descrita en las estrofas anteriores, la agrícola, (estr. 19):

¡Todo el trabajo se ligó fecundo!  
¿Y yo he de ser estar ocioso?  
¿Y yo he de ser estéril en un mundo  
nacido fructuoso? (estr. 13)  
Y si mi suerte, pero ruda mano  
solo puede servirte  
para en los surcos entregar el grano  
que de oro puede henchirte (estr. 19)

En su poemario posterior, *Nuevas Castellanas*, aparece el “Canto al trabajo”, en el que el poeta campesino profundiza en la fecundidad del trabajo, invirtiendo la mítica sucesión de las edades. Si la aparición del trabajo se debe a una degeneración del mundo, a la desaparición de la Edad de Oro, en Gabriel y Galán el trabajo puede construir una nueva edad dorada, un nuevo paraíso en el que desarrollarse las ciencias y las técnicas de la mano del hombre: la civilización. Sin embargo, Virgilio estaba lejos de considerar el trabajo humano como una maldición, sino como instrumento de progreso, de civilización, e igualmente enumera en los versos siguientes las artes desarrolladas por el hombre (G. I 136 ss.).<sup>80</sup>

A ti, de Dios venida,  
dura ley del trabajo merecida,  
mi lira ruda su cantar convierte;  
a ti, fuente de vida;  
a ti, dominadora de la suerte (estr. 1)

---

<sup>80</sup> A esta conclusión ha llegado A. Ruiz Elvira en su artículo “El contenido ideológico del *labor omnia vicit*”, *CFC* 3 (1972) 9-34.

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

De esta guisa comienza el “Canto al trabajo”, dejando claras las claves de interpretación, que son idénticas a las de “Canción”. Incluso deja entrever algún elemento de la desaparición de la Edad de Oro, como la miel manando de las hojas (G. I 131), convenientemente transformado:

Si de acres amarguras  
extraen las abejas mieles puras,  
¿como Tú no sacar de tu justicia... (estr. 7)

A continuación Gabriel y Galán inicia la enumeración de los prodigiosos frutos del trabajo, de las diversas técnicas e inventos del hombre, comenzando naturalmente por la agricultura (estr. 10):

Mirad cómo la tierra  
provoca con el hierro a santa guerra,  
desgarrando sus senos productores,  
donde juntos sotierra  
semillas, esperanzas y sudores

Recuerda la metáfora militar de Virgilio cuando habla innumerables veces de la labor agrícola, e igualmente habla del arado y otros aperos como *ferrus* en este mismo pasaje de la Edad de Oro, G. I 147: *prima Ceres ferro mortalis uertere terram*.

Se alaba la navegación y el comercio (estr. 14):

Mirad cómo los mares  
abruma con el peso de millares  
de buques que cargó con sus labores,  
y a remotos lugares  
manda su riqueza portadores

Estos versos bien pudieran ser remedo, además de G. I 136: *tunc alnos primun fluuii sensere canatas*, de la Edad de Oro de *Ecl.* IV 38-39.

Pero en lugar de hablar del descubrimiento del fuego, la pesca o la ganadería como hiciera Virgilio, Gabriel y Galán se constituye en testigo de su tiempo y canta a la locomotora (estr. 15), los nuevos metales (estr. 16) o a las presas hidráulicas y a

las turbinas (estr. 13), para terminar con un apóstrofe al trabajo, “creador segundo del mundo entero”.

## **5. Los pronósticos del tiempo (I 311-463)**

Los vv. 311-463 están enteramente dedicados a los signos diversos que avisan y previenen al agricultor de tormentes, huracanes y tempestades, o le anuncian diferentes fenómenos atmosféricos. No forman parte de ningún excurso lírico, sino de la materia propiamente didáctica de las *Geórgicas*. Virgilio acudió a los *Fenómenos* de Arato de Solos, de los que extrajo los signos del cielo, sol y luna, y a Homero, *Il.* XVI 382 ss., Hesíodo, *Trabajos y días* 507-516, y a Lucrecio, I 271-276 y VI 253-261, para la descripción de la tormenta, uno de los pasajes más imitados.

### **5.1. *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena (1444)**

El *Laberinto* de Mena es el ejemplo más ambicioso de todo un género de poemas alegóricos y didácticos de moral y política que abundaron en el siglo XV. La estructura de este extenso poema –consta de 297 octavas de arte mayor, número por el cual se ha llamado a la obra con el título de *Las trescientas*– se basa en las tres ruedas de la Fortuna, que figuran el presente, pasado y futuro, y en las siete esferas del sol, la luna y los planetas, aunque éstas constituyen más bien un marco en el que catalogar los distintos personajes de la obra. Dentro de esta disposición traza Mena impresionantes pasajes narrativos y descripciones, apoyándose en la historia reciente que se describe mediante el empleo de numerosas fuentes literarias.

La alegoría de la Fortuna está basada según la mayoría de los críticos en la *Divina comedia* de Dante<sup>81</sup>. Frente a esta huella fundamental hay que destacar otros

---

<sup>81</sup> Cf. F. Street, “The Allegory of Fortune and the Imitation of Dante in the *Laberinto* and *Coronación* of Juan de Mena”, *Hispanic Review* 23 (1955) 1-11; R. Post, “The Sources of Juan de Mena”, *Romanic Review* 3 (1911) 223-279; el mejor estudio de Mena sigue siendo el clásico de M. R. Lida de Malkiel, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México 1950.

influjos igualmente profundos<sup>82</sup>, especialmente los autores latinos, ya sean medievales como Eusebio, Jerónimo, Boecio e Isidoro<sup>83</sup>, o clásicos como Virgilio, Ovidio, Séneca y sobre todo Lucano que ha dejado muchas huellas en el *Laberinto*, no sólo en enumeraciones y yuxtaposiciones al modo medieval, sino en adaptaciones felices de la *Farsalia*<sup>84</sup>. El catálogo de los hechizos del amor se inspira en el *Ars Amatoria*. Virgilio es otro de sus autores preferidos: el llanto de la madre de Lorenzo Dávalos adapta el de la madre de Euríalo ante la cabeza de su hijo, en el libro IX de la *Eneida*<sup>85</sup>.

Las alusiones a autores clásicos, diversísimas en toda su obra, evidencian una gran familiaridad con la Antigüedad clásica<sup>86</sup>. Las adaptaciones de Mena suelen ser hábiles y, aunque fieles a su origen, auténticas acomodaciones a un nuevo texto. Cuando Mena intercala una idea, una imagen o un episodio ya empleado por otro autor, no lo introduce en la forma arbitraria y traducida de sus precedentes medievales, sino como quien la saca sin dificultad de una memoria bien aprovisionada por muchos años de

---

<sup>82</sup> De hecho Post, "The sources of J. de M.", *art. cit.*, hace hincapié en que la idea del palacio de la Fortuna pudo sugerírsela al autor cualquier poema alegórico medieval, en los que esta alegoría es un recurso habitual. J. M.: "La influencia dantesca es más bien difusa que concreta, fuera, naturalmente, de que él arranque todo el movimiento alegórico, que tiene en *El laberinto* la más acabada expresión española", p. 85. F. Street, *art. cit.*, señala dos posibles precedentes: el *Quadriregio* y el *Anticlaudio*.

<sup>83</sup> John G. Cummins en su edición del *Laberinto*, Madrid 1979, pp. 189-206, señala varios de los pasajes recreados por Mena, sobre todo las fuentes medievales latinas. Sin embargo para el episodio que estudiaremos tan sólo cita la *Farsalia* de Lucano, olvidando las *Geórgicas*.

<sup>84</sup> Las imitaciones más extensas e importantes del *Laberinto* son el episodio de la Maga de Tesalia (*Farsalia* VI) y la pobreza ejemplificada en el pobre barquero Amiclas. Según J. M. Blecua, "Introducción" a su edición del *Laberinto*, p. 26, la preferencia de Mena por Lucano puede deberse a dos razones: una patriótica, su devoción por todo lo cordobés; y otra literaria, "ya que Lucano realiza cumplidamente el sueño de Mena de crear una insólita Blecua, en "Los grandes poetas del siglo XV", introducción a su edición del *Laberinto*, Madrid 1943, afirma lengua poética, cuyos resultados habría de admirar un poeta tan interesado en este poema".

<sup>85</sup> Todos los estudiosos del *Laberinto* son unánimes en señalar el citado episodio del libro IX de la *Eneida* desde que Quintana así lo sugiriera, e incluso Blecua llega a decir "El impresionante vigor de Juan de Mena no queda, para mi gusto, inferior a Virgilio", en su introducción a su edición del *Laberinto*, *cit.*, p. 44. En cambio M. R. Lida de Malkiel, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, *op. cit.*, funda la imitación del llanto de la madre de Lorenzo Dávalos en otro pasaje distinto de la *Eneida*, el dolor de Evandro al contemplar el cadáver de su hijo Palante, también del libro IX de la *Eneida*.

<sup>86</sup> Sobre la presencia, amplísima y sorprendente en su contexto histórico, de la cultura grecorromana en la obra de Mena, que hace de él un precedente del Renacimiento, cf. la citada obra de Lida de Malkiel, J. de M. poeta del prerrenacimiento español, y A. Reichenberger, "Classical Antiquity in some Poems of Juan de Mena", en *Studia Hispanica in Honorem Rafael Lapesa*, t. 3, Madrid 1975, pp. 405-418.

estudio riguroso. Además, suele el cordobés mezclar y jugar con varios textos a la vez, en lo que se ha dado en llamar “imitación compuesta”, creando laboriosos y brillantes diálogos intertextuales que embellecen con sus brillos la oscuridad del *Laberinto*.

Entre los momentos más memorables de esta obra suele contarse los presagios de la tempestad que desdeñó el conde de Niebla antes de su anunciada muerte. Para tales señales Mena rescató del latín dos autores: Lucano, *Farsalia* I 522-559 y V 539-559; y Virgilio, *G.* I 356-423, que describieron ambos los anuncios de una tempestad. La relación no acaba aquí, pues Lucano a su vez debe muchísimo a Virgilio, al que utilizó como fuente principal de su poema épico, compuesto a imitación de la *Eneida*, sin despreciar las otras dos obras virgilianas<sup>87</sup>. Así pues, conviven tres “generaciones” en la absoluta armonía que el recreador, Juan de Mena, tuvo a bien componer. Tras una enumeración de presagios por parte del barquero Amiclas, originarios del libro I de la *Farsalia*<sup>88</sup>, la respuesta negativa del conde sobre la existencia de los fenómenos parte de Lucano, V, y las *Geórgicas*:

1345            “Aun si yo viera la menstrua luna  
                  con cuernos obtusos mostrarse fuscada,  
                  muy rubicunda o muy colorada,  
                  creyera que vientos nos diera Fortuna.  
                  Si Phebo, dexada la delia cuna,  
1350            igneo viéramos o turbulento,  
                  temiera yo lluvia con fuerza de viento;  
                  en otra manera non sé que repuna.  
                  Nin veo tanpoco que vientos delgados  
                  muevan los ramos de nuestra montaña,  
1355            nin fieren las ondas con su nueva saña

---

<sup>87</sup> Para un examen de la influencia de las *Geórgicas* en la *Farsalia* cf. A. Paratore, “Virgilio georgico e Lucano”, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, Pisa 1943, pp. 40-69. Sobre la imitación de la *Eneida* por parte de Lucano, cf. E. Malcovati, *M. Anneo Lucano*, Milán 1940, pp. 101 y ss; y R. Pichon, *Les sources de Lucain*, París 1912, pp. 218 y ss.

<sup>88</sup> Cf. el fino análisis de la citada obra de M. R. Lida sobre Mena, pp. 65-68.



- la playa con golpes mas demasiados;  
nin veo delfines de fuera mostrados,  
nin los merinos volar a lo seco,  
nin los caístros fazer nuevo trueco,  
1360 dexar las lagunas por ir a los prados.  
Nin baten las alas ya los alçiones  
nin tienten jugando de se rocïar,  
los cuales amançan la furia del mar  
con sus cantares e lânguidos sones,  
1365 e dan a sus fijos contrarias sasones,  
nido en invierno con grande pruïna,  
do puestos açerca la costa marina  
en un semilunio les dan perfeçiones.  
Nin la corneja no anda señera  
1370 por el arena seca paseando,  
con su cabeça su cuerpo bañando  
por ocupar el agua venidera  
nin sale la fúlica de la marina  
1375 contra los prados, nin va nin declina  
como en los tiempos adversos fiziera.<sup>89</sup>

La influencia de Virgilio en estas cuatro estrofas ya fueron señaladas por uno de los primeros comentaristas del *Laberinto*, el Brocense, Salamanca 1582: “Las señales de la tempestad pone muy a la larga Plinio, capítulo último del libro XVIII y Virgilio en el tercero de las *Geórgicas*”<sup>90</sup>. Debemos rechazar parte de esta afirmación, pues ni Plinio es la fuente consultada por Mena, ni pertenecen los presagios al libro III de las *Geórgicas*, sino al I.

Lida de Malkiel ha caracterizado a Juan de Mena como el artista representativo del prerrenacimiento español, “tardíamente medieval visto desde el

---

<sup>89</sup> La edición del *Laberinto* citada es la de J. G. Cummins, Madrid 1979, pp. 133-135.

<sup>90</sup> Citado en nota por L. Vasvari Fainberg en su edición del *Laberinto*, Madrid 1976, p. 164.

humanismo italiano..., prematuramente moderno, considerado dentro de la historia de España”<sup>91</sup>. Muestra de esta dualidad son los arcaísmos sintácticos y léxicos que conviven en su obra con innumerables neologismos y cultismos acuñados por él a partir de las fuentes utilizadas. Ejemplo de ello es el adjetivo “menstrua”(v. 1345), tomado directamente del latín, del verso 353 de G. I: *menstrua luna*, del pasaje inmediatamente anterior a la tempestad geórgica. Lo mismo podríamos aplicar al adjetivo “fuscada” (v. 1346), del participio latino del verbo *fuscare* (quemar). Estos mismos versos, 1345-1348, remiten a G. I 428-433:

*si nigrum obscuro comprehenderit aëra cornu,  
maximus agricolis pelagoque parabitur imber;  
at si virgineum suffuderit ore ruborem,  
uentus erit: uento semper rubet aurea Phoebe.*

Es curioso como las dos expresiones virgilianas, *obscurum cornu* y *obtunsis cornibus* (v. 433) corresponden a las dos variantes textuales, pues algunos manuscritos, Pd, C, y MSb presentan la lectura “cuernos oscuros”, mientras que Mi, Saa y Msa “cuernos obtusos”.

La predicción de la lluvia, vv. 1349-1351, equivale a G. I 441-443, y más seguramente, por la mención del adjetivo “igneo”, otro de los cultismos cultivados por Mena, a I 452-456:

*ipsius (solis) in uultu uarios errare colores:  
caeruleus pluuiam denuntiat, igneus Euros;  
sin maculae incipiunt rutilo immiscerier igni,  
omnia tum pariter uento nimisque uidebis  
feruere.*

La siguiente estrofa juega a combinar versos virgilianos y versos lucanianos. Los cuatro versos iniciales, 1353-1356, se componen a partir de G. I 356-359:

*continuo uentis surgentibus aut freta ponti  
incipiunt agitata tumescere et aridus altis*

---

<sup>91</sup> M. R. Lida de Malkiel, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, op. cit., p. 579.

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

*montibus audiri fragor, aut resonantia longe*

*litora misceri et nemorum increbescere murmur*

Y de *Farsalia* V, 551: *sed mihi nec motus nemorum nec litoris ictus...* Aunque los versos de las *Geórgicas* puedan parecer más cercanos, la propia estructura de la estrofa y el orden de las señales indica una procedencia de la tempestad de la *Farsalia*, pero ampliada con la fuente original, el libro I de las *Geórgicas*. Y así, las dos siguientes imágenes, los delfines y los cuervos en Lucano, V 552-553, son trasladadas al *Laberinto*: *nec placet incertus qui prouocat aequora delphin, / aut siccum quod mergus amat*. A su vez, el v. 553 recoge los vv. I 361-362 de las *Geórgicas*: *cum medio celeres reuolant ex aequore mergi / clamoremque ferunt ad litora*. La palabra utilizada por Mena, “merino” es una corrupción de “mergino” del latín *mergus*, como señalan en este punto los comentarios del Brocense. La fuente más probable en este caso es la *Farsalia*, pues la referencia “a lo seco” se acerca al citado texto y su *siccum*. Por último, las *Geórgicas* cierran la estrofa, pues los vv. 1359-1360 traducen G. I 383-384: *et quae Asia circum / dulcibus in stagnis rimantur prata Caystri*, y conservan la cultísima nota grecolatina al denominar a los cisnes por el gentilicio “caístro”, pues el Caistro es un río de Lidia famoso por la abundancia de cisnes en sus aguas.

En la copla 171, vv. 1361-1368, amplifica Mena los vv. 398-399 de G. I: *non tepidum ad solem pennas in litore pandunt / dilectae Thetidi alcyones, non ore solutos...* La amplificación ha podido llevarla a cabo con otros versos de las mismas *Geórgicas*, I 385-387: *certatim largos umeris infundere rores, / nunc caput obiectare fretis, nunc currere in undas / et studio incassum uideas gestire lauandi*. Lida de Malkiel señala otros posibles materiales, como bestiarios medievales<sup>92</sup>. De nuevo cierra la copla un cultismo “semilunio”, del latín *semilunium*.

La última estrofa compone un meticuloso entretejido de las dos fuentes utilizadas. Los dos primeros versos, 1369-1370, traducen los virgilianos G. I 388-389: *tum cornix plena pluuiam uocat improba uoce / et sola in sicca secum spatiat harena*. El

---

<sup>92</sup> M. R. Lida de Malkiel, *Juan de Mena...*; op. cit., pp. 72-73.

v. 1373 se inspira en parte en *G. I 364: atque altam supra uolat ardea nubem*, y en parte en la *Farsalia V 553-554: quodque ausa uolare / ardea sublimis pinnae*...Y el v. 1374, “nin sale la fúlica de la marina”, aún sin observar la misma imagen, sí lo hace con el léxico al conservar el cultismo “fúlica”, que no se entendería sin acudir a los versos I 362-363 de las *Geórgicas: cumque marinae / ins sicco ludunt fulicae*. La rareza del vocablo ya fue notada por el Brocense, que en su edición comentada cita los mencionados versos latinos y traduce “fúlica” por “cerceta”.

Tal es el uso que Mena hace de sus fuentes clásicas: las amolda con gran soltura y familiaridad, con un excelente conocimiento de los originales –teniendo en cuenta el dato ineludible de la inexistencia de una traducción de las *Geórgicas* hasta 1586, fecha en que se publica una versión en verso suelto en Salamanca, obra de Juan de Guzmán–, y una especial preferencia por la imitación compuesta o la mezcla de fuentes. Introduce, además, en su intento de crear una lengua poética de gran altura, comparable a las cotas alcanzadas por el italiano, numerosos cultismos directamente de las *Geórgicas*: “semilunio”, “fúlica” o “menstrua” entre otros, o de otras obras latinas que ha utilizado con gran profusión en su *Laberinto*.

## 5.2. La *Oda a Felipe Ruiz* de Fray Luis de León (1631)

Al magnífico traductor de los dos primeros libros de las *Geórgicas* se le ha escapado un verso del I en uno de sus poemas, la “Oda XII, a Felipe Ruiz”. Sobre el horacianismo o virgilianismo de Fray Luis (1527-1591) se ha discutido mucho, se ha escrito mucho y se ha concluido mucho. En general, salvo dos únicas excepciones, C. Rodríguez<sup>93</sup> y J. A. Izquierdo Izquierdo<sup>94</sup>, más rotundamente el primero, todos los estudiosos coinciden en afirmar el marcado horacianismo de Fray Luis, tanto en cuestiones formales y estructurales, como de contenido.

---

<sup>93</sup> C. Rodríguez, “Fray Luis de León, ¿horaciano u virgiliano?”, *La ciudad de Dios* 154 (1942) 5-21.

<sup>94</sup> J. A. Izquierdo Izquierdo, “Los maestros del virgilianismo en el siglo XVI en España”, *Diego López o el virgilianismo español en la escuela del Brocense*, Cáceres 1989, pp. 45-52.

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

Sin embargo, el patente horacianismo de Fray Luis no debiera haber sido óbice para una mayor presencia de una obra como las *Geórgicas*, tan próxima en espíritu y estilo al agustino; más aún teniendo en cuenta la magnífica traducción en octavas que de sus dos primeros libros –sólo conservamos el primero y parte del segundo– y de las *Bucólicas* realizó<sup>95</sup>.

De la tempestad del libro I, afirma Menéndez Pelayo, tomó entera la descripción de la tempestad de la “Oda a Felipe Ruiz”, “aunque añadiéndole dos o tres rasgos superiores”<sup>96</sup>. No estamos de acuerdo con tal afirmación. Si bien toda la parte final de la oda, por su tema, el poder de dios –el dios lo preside todo, todos los fenómenos atmosféricos, naturales, físicos y astronómicos–, aúna elementos que están presentes en los últimos pasajes del libro I de las *Geórgicas*, tanto el tono como la forma y, además, ecos léxicos son horacianos. La oda I 34 es la fuente de la de Fray Luis de León. Incluso la estructura bipartita del poema español se corresponde con la horaciana<sup>97</sup>: un primer plano, el del destinatario, y un segundo, el discurso mítico –en el caso de Fray Luis, religioso–. Los ecos verbales no son menos elocuentes, especialmente los versos 5-9: *...namque Diespiter, / igni corusco nubila diuidens / plerumque, per purum tonantis / egit equos uolucrumque currum, / quo bruta tellus et uaga flumina, ...concutitur*; versos que pueden estar en la base de los siguientes luisianos (41-45):

y entre las nubes mueve  
su carro Dios, ligero y reluciente;  
horrible son conmueve,

---

<sup>95</sup> Mayans, *La vida de Publio Virgilio Marón con la noticia de sus obras traducidas en castellano*, Valencia 1778, p. 67, habla de una versión de la *Eneida*. Sin embargo el manuscrito no se ha hallado y ningún otro escritor de la época menciona esta traducción, por lo que la mayoría de los críticos desechan este dato. Sí que es posible, sin embargo, que tradujera el resto de las *Geórgicas*.

<sup>96</sup> M. Menéndez Pelayo, *Bibliografía Hispano-Latina Clásica*, t. 9, Santander 1952, pp. 197.

<sup>97</sup> La estructura más propia de Horacio es precisamente la bipartita, en la que a una primera parte impresiva se opone una segunda narrativa como anticlímax. Fray Luis de León comparte con Horacio esta estructura en sus odas. Cf. V. Cristóbal López, “Horacio y Fray Luis” en D. Estefanía, (ed.), *Horacio, el poeta y el hombre*, Madrid 1994, pp. 163-189.

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

relumbra fuego ardiente,  
treme la tierra, humillase la gente;

Aunque el último verso del pasaje citado recuerda otros geórgicos, G. I 328-331:

*ipse pater media nimborum in nocte corusca  
fulmina molitur dextra, quo maxima motu  
terra tremit, fugere ferae et mortalia corda  
per gentis humilis strauit pauor*

Se repite en las *Geórgicas* y en la Oda de Fray Luis el sintagma *terra tremit*, y también recoge el español el de *gentis humilis* transformándolo en una oración, sujeto y verbo, pero conservando las raíces latinas, “humíllese la gente”<sup>98</sup>. Esta juntura, de evidente imitación onomatopéyica, se remonta también al verso enniano que dice *Africa terribili tremit horrida terra tumultu*.

Indudable es la utilización de las *Geórgicas* en los versos 59-60: “por qué están las dos Osas / de bañarse en el mar siempre medrosas”, que traducen literalmente G. I 246: *Arctos Oceani metuentis aequori tingi*, en una bellísima imagen ampliada, y no por ello entorpecida, por el adverbio “siempre”, necesario para completar el endecasílabo final de la lira. Pero su anteposición al adjetivo marca un ritmo especial que no rompe el encanto del modelo original.

---

<sup>98</sup> La tormenta descrita por Fray Luis de León es a su vez recreada por Espronceda –la similitud entre la “Oda X, a Felipe Ruiz” y “La tormenta de la noche. Idilio” de Espronceda no deja lugar a ninguna duda–, repitiendo las mismas imágenes. El carro de Dios pierde parte de su riqueza y belleza en la estrofa de Espronceda:

Los labradores miran  
sus frutos anegados y perdidos;  
mueve su carro Dios por la alta esfera,  
haciendo estremecer la tierra entera.

Cf. J. de Espronceda, *Poesías líricas y fragmentos épicos*, ed. introd. y notas de R. Marrast, Madrid 1970, pp. 74-75.

### 5.3. “Al elemento agua” de Agustín Tejada Páez (s. XIX)

Del Doctor Agustín Tejada Páez y su poema titulado “Al elemento agua” tenemos noticia por la excelente y minuciosa labor rastreadora de traducciones, comentarios y recreaciones de los poetas grecorromanos de Don Marcelino Menéndez Pelayo en su *Bibliografía Hispano-latina clásica*. Del capítulo dedicado a Virgilio destacamos este dato y este autor<sup>99</sup>. El poema mencionado está recogido en un manuscrito titulado *Poética Silva*, en la biblioteca de Campomanes, y de él no conocemos ninguna edición impresa.

La tempestad descrita recoge ecos evidentes de la *Aen.* I 52-63, en sus primeros versos, las dos primeras octavas reales. Pero las dos siguientes son imitación de los presagios de la borrasca de las *Geórgicas*. Veamos los versos correspondientes del poema de Tejada:

Vió cubrir a la luna un color triste,  
Rotos los cuernos, no al ponerse enhiesta,  
Y la corneja vió que al mar embiste  
Y con siniestro canto lo molesta.  
Y que en lo seco el escuadrón asiste  
De los cuernos marinos, y funesta  
Y obscura nube vió cubrir al monte,  
Y ceñir cinta negra el horizonte.  
Vió halcones volar, y dar graznido,  
Alcanzar a la grulla y la cerceta,  
Cubrir espuma el mar y hacer ruido,  
Ampollas levantando el agua inquieta.  
El rosicler del alba vió teñido  
En color amarilla no perfeta;  
Y al fin de tempestad le dan recelo  
Sol, alba, luna, peces, mar y cielo.

---

<sup>99</sup> Cf. M. Menéndez Pelayo, *Bibliografía Hispano-latina clásica*, t. 9, Santander 1952, pp. 162-163.

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

Todos los versos contienen ecos de las *Geórgicas* I, 360 y ss. Casi todos los elementos que predicen la tormenta están presentes: los signos de la luna antes de la lluvia, como el color (I 428: *si nigrum obscuro comprenderit aëra cornu*), o los cuernos rotos (I 433: *obtunsis per caelum cornibus ibit*); la corneja con su infausto canto (I 388: *tum cornix plena pluuiam uocat improba uoce*); el escuadrón de cuervos (I 381-382: *et e pastu decedens agmine magno coruorum increpuit densis exercitus alis*) que en lo seco revolotean, como las gaviotas geórgicas (I 363: *in sicco ludunt fulicae*); la oscuridad que reina en los cielos (I 395-397); la grulla y la cerceta (I 375 y 362 respectivamente); el mar revuelto (I 356-357: *aut freta ponti / incipiunt agitata tumescere*); la tonalidad rosácea (I 430), aunque esta anuncie vientos en las *Geórgicas*. Cierra el episodio en orden lógico –al igual que en el poema de Virgilio– las señales que anuncian el fin de la tormenta, la calma: sol (I 393); alba, luna (I 396); peces –en las *Geórgicas* otros animales como los alciones, los cerdos y las lechuzas o los cuervos entre otros; mar y cielo (I 398). Encadenando las diversas imágenes tomadas del poema didáctico se han ido formando las dos octavas que resumen el extenso pasaje de la tormenta. Una elección estilística destaca sobre el poderoso influjo de los elementos virgilianos, la preferencia por las pinceladas coloristas, ya sean oscuras para significar la explosión de la tempestad, ya de gamas calientes, rosas y amarillas, decorando la calma tras la tormenta.

### **5.4. *Naturaleza no recuperable* de Aníbal Núñez (1973-1974)**

La pequeña colección de poemas recogidos bajo el elegíaco título de *Naturaleza no recuperable*, escrito entre 1973 y 1974, apareció póstumamente en 1991, cuatro años después de la repentina muerte del autor. Del subtítulo *Herbarios y elegías* y de la traducción del fragmento del libro IV de las *Geórgicas*, las palabras de Cirene a su hijo Aristeo, que abre la obra puede deducirse el carácter de los textos que lo componen: el conocimiento a través del contacto con las aves y la vegetación que constantemente son nombrados en sus poemas, que son su tema fundamental; y la queja y llanto amargo por la pérdida de esa misma naturaleza que no es posible recuperar. Si hasta ahora



hemos visto autores que han revivido las *Geórgicas* dentro de las más diversas tendencias y corrientes afines a Virgilio, ahora Aníbal Núñez se sirve de su material para componer un triste e irónico canto ecológico, hijo de las postrimerías de nuestro segundo milenio, pero fuertemente enraizado en el poema virgiliano de hace más de dos mil años.

Aníbal Núñez aunque no forma parte del llamado grupo de los “novísimos” sí participa de las características propias suyas<sup>100</sup>: la práctica de la metapoesía y las continuas referencias culturales, que a veces pasan a ser las verdaderas protagonistas de sus poemas. La afición de Aníbal Núñez por los clásicos es notable. Ha traducido las *Elegías* de Propertio, *Cincuenta poemas* de Catulo, la oda “A Pirra” de Horacio y la “Elegía I, 6” de Tibulo<sup>101</sup>.

Mientras la modernidad llamaba a los poetas a caminos tan audaces e inocentes como cantar a Marilyn Monroe o evocar librescos episodios venecianos, Núñez señaló un mundo que desaparecía, sin nostalgias ni alborotos: el abandono del campo por la ciudad, la destrucción de la naturaleza por un lado, pero también la destrucción de la ciudad<sup>102</sup>. *Naturaleza no recuperable* se presenta ante los ojos de los lectores de los 90 como uno de los más lúcidos avisos de cómo andaba la naturaleza y con bastante anterioridad a partidos verdes, asociaciones ecologistas y demás instancias que han hecho de la ecología una bandera, una excusa y una moda<sup>103</sup>.

---

<sup>100</sup> Su propia trayectoria vital e intelectual le sitúa en zonas alledañas a la denuncia cultural y social, y “con decidida voluntad artística, si en principio se acerca a motivos culturalistas y *novísimos*, termina proponiendo una poesía fiel a su negación y ruptura iniciales” Lo anómalo de su evolución le mantuvo un tanto al margen de su grupo generacional. De hecho, Núñez acabaría desviándose de la estética novísima, ofreciendo siempre una imagen acorde al código ideológico del 68, a las barricadas de la contestación, de la protesta. Su poesía, en especial el poemario *Naturaleza no recuperable*, es un no integrado, y por consiguiente desencantado, lleno de contradicciones. Ofrece una visión marginal, lúcida, subversiva y visionaria. Cf. C. Nicolás, “Parábola del ruiñeñor”, *Diario 16* (28 de junio de 1987). F. R. de la Flor, “Aníbal Núñez: el desmontaje impío de la ficción poética”, *Ínsula* 606 (junio 1997) 7-9; del mismo autor, “Poesía y recepción. El caso de Aníbal Núñez”, *Ínsula* 606 (junio 1997) 9-12.

<sup>101</sup> Todas las traducciones, impresas anteriormente o no, de Núñez se hallan recogidas en el t. 2 de sus obras completas editadas recientemente con el título *Obra poética*, 2 vols, Madrid 1995.

<sup>102</sup> Cf. M. Casado, “Las poéticas de Aníbal Núñez”, en *Aníbal Núñez (en torno a su obra)*, Salamanca 1993, p. 6.

<sup>103</sup> Otras obras de Núñez ahondan en este tema: *Definición de savia*, *Primavera solubre*. La destrucción y decadencia de las ciudades es el objeto de libros del malogrado poeta salmantino, como *Alzado de la*

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

*Naturaleza no recuperable* es también y sobretodo un ejercicio de parodia poética, lo que C. Nicolás ha llamado “travestismo discursivo”<sup>104</sup>, es decir una inversión de lenguajes. En *Fábulas domésticas* utiliza y subvierte los lenguajes y mitos del consumo, vistos como una suplantación del verdadero deseo, de la propia identidad: parodia la publicidad, el anuncio, el catálogo, el prospecto, el lenguaje burocrático, de los clichés sociales componiendo un discurso de dos vías, ácido y no menos intertextual que los restantes novísimos. Más tarde, en *Estampas de ultramar* (compuesto en 1974 pero publicado en 1986) Aníbal Núñez deja el lenguaje de los *media* y toma ahora la literatura y los libros de viajes como hipotexto culto, planteando de nuevo una subversión. Adopta una perspectiva irónica y crítica de las grandes aventuras y empresas comerciales del siglo XIX, sometidas a una aguda revisión.

Un poco antes había escrito *Naturaleza no recuperable*. El texto tomado como base son las *Geórgicas*, del que aparecen pinceladas por doquier –la poesía didáctica es una de las referencias preferidas de Aníbal Núñez<sup>105</sup>–. Dos poemas, uno como apertura y el otro también al principio son clarísimas referencias al poema didáctico de Virgilio. El primer poema, umbral del poemario, es “Consejos de su madre al pastor Aristeo”. Excepto los tres últimos versos, el resto es traducción de G. IV 537-547, las instrucciones de la ninfa Cirene a su hijo al conocer la respuesta del viejo Proteo al enigma de las abejas muertas: la lasciva persecución de Aristeo a Eurídice. Para aplacar a Orfeo, el joven Aristeo debe realizar una serie de sacrificios en su honor según le dice su

---

*ruina*; cf. M. Casado, “Sea el agua quien lo diga (Una lectura de *Alzado de la ruina*)”, *Ínsula* 606 (junio 1997) 15-18.

<sup>104</sup> C. Nicolás, “Poesía y recepción...”, *art. cit.*, p.10.

<sup>105</sup> Un poema didáctico latino, *De rerum natura* de Lucrecio, había sido la base de un delicioso poema, “Sintigo y con Lucrecio” (1967-1971), en el que el autor glosa con gracejo varios versos del libro IV del epicúreo, y en otra obra de 1974, publicada en 1991, *Casa sin terminar*, aparece “Octavo consejo de Hesíodo”. La oportunidad, la vigencia y sobre todo la utilidad de este tipo de poesía es una de las dudas y de las obsesiones del autor de *Naturaleza*. Una aparente respuesta acabaría dando en “Inutilidad del poeta didáctico”, *Definición de savia* (1974) 1991, en el quien esos versos escribe siente “un precoz sentimiento de sonrojo / intentando variar sin conseguirlo / el vuelo de la musa moralista”. El sentimiento de inutilidad, la inoperancia de la palabra y su incapacidad para cambiar el curso inexorable de la realidad no abandona a Aníbal Núñez en *Naturaleza no recuperable*.

madre. Es, por decirlo así, “metadidáctica”, o la didáctica dentro de la didáctica. El autor de *Naturaleza no recuperable* marca con estos primeros versos el carácter de su poemario; es una serie de enseñanzas, aunque no sepamos a ciencia cierta para qué. Quizá es la palabra del conjuro señalado por Cirene el único medio para preservar y sobrevivir. El rito de la palabra y la magia de la poesía se revela como tabla de salvación a pesar del pesimista título. Tras las instrucciones, hermosa traducción de los diez hexámetros de las *Geórgicas* –que analizaremos en el capítulo correspondiente al libro IV–, añade Aníbal Nuñez una más y una dolorosa puntilla final:

Y regresa luego

a la selva’

APROVECHA

AHORA QUE PUEDES PERMITIRTE EL LUJO.<sup>106</sup>

Los apuntes de esperanza de resurrección de las abejas de Aristeo en las *Geórgicas*, de supervivencia de nuestro entorno natural que tristemente nos empeñamos en matar llevados, no por la codicia de Eurídice –como Aristeo–, sino por otro tipo de ambición, son cortados de raíz por la ironía final. Tras ese “vuelve a la selva”, un irónico “aprovecha”, realzado en mayúsculas. Es el *carpe diem* horaciano, pues el futuro se adivina desolador para la naturaleza, sin posibilidad de vuelta.

La estructura de este primer poema se repite en todos los restantes: un inicio solemne y un final seco e inesperado, siempre irónico y sin resquicio para la esperanza. Es una disposición que recuerda la del epigrama clásico con su puntilla mordaz de cierre, cambiando por completo el sentido de los versos anteriores. El mensaje más importante, lo que Aníbal Núñez quiere transmitir, se encuentra en estos broches.

El siguiente poema insiste ya desde su título en la función didáctica de *Naturaleza no recuperable*. El título, “Pedagogía”, ya indica su vocación didascálica; el

---

<sup>106</sup> La primera edición de *Naturaleza no recuperable* es de 1991, Madrid. También se incluye en la edición de sus obras completas, A. Núñez, *Obra poética*, t. 1, Madrid 1995, pp. 83-116.

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

cuerpo principal, cuatro versos, dos instrucciones a seguir en las que se juega con la fantasía; las imágenes infantiles casi, domésticas, inmediatas, en un estilo cercano a las *Geórgicas*; y el final, de nuevo, la imposibilidad de llevar a cabo las enseñanzas adquiridas en doloroso contraste:

Dale el aire al laurel al pez el agua  
devuelve al arco iris  
su ábaco de colores orden establecido:  
el agua el pez el ábaco y el arco  
Dale el aire al laurel:  
se le secó la rama  
no pudo florecer.

El poema que nos ha llevado a incluir *Naturaleza no recuperable* en el apartado de las profecías meteorológicas del libro I es el poema titulado “(Informe meteorológico del poeta Virgilio)”. Sus versos, 19, corresponden a G. I 424-437:

*Si uero solem ad rapidum lunasque sequentis  
ordine respicies, numquam te crastina fallit  
hora, neque insidiis noctis capiere serенаe.  
luna reuertentis cum primum colligit ignis,  
si nigrum obscuro comprehenderit aëra cornu,  
maximus agricolis pelagoque parabitur imber;  
at si uirgineum suffuderit ore ruborem,  
uentus erit: uento semper rubet aurea Phoebe.  
sin ortu quarto (namque is certissimus auctor)  
pura neque obtunsis per caelum cornibus ibit,  
totus et ille dies et qui nascentur ab illo  
exactum ad mensem pluuiæ uentisque carebunt,  
uotaque seruati soluent in litore nautæ  
Glaucæ et Panopeæ et Inoæ Melicertæ.*

Ya Virgilio en la segunda parte del libro I había indicado varias veces la utilidad y oportunidad de seguir las señales inequívocas de la luna: *Ipsa dies alios alio*

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

*dedit ordine luna / felice operum...*, 276 ss.; *ipse pater statuit quid menstrua luna moneret*, 353. Pero el pasaje más extenso es el citado, que Aníbal Núñez reproduce con admirable precisión, apenas rasgo o matiz escapa a su sagacidad traductora y recreadora. Pero veamos su poema “(Informe meteorológico del poeta Virgilio)”:

Si cuando asoma la  
luna nueva rodea  
su disco una aureola  
oscura significa  
que se avecina un aguacero  
para los labradores y marinos.

Y si vela su cara  
un virginal sonrojo  
seguro será el cierzo  
(que siempre con su soplo e sonroja  
la rubia Febe)

y si  
al cuarto día –y este  
indicio es segurísimo–  
va pura por el cielo  
muy afiladas las astas  
ese día y los siguientes  
hasta el mes concluido  
no habrá lluvia ni viento.

Fiel a su propósito de mantener un tono doméstico y cotidiano, sin generalidades solemnes, Aníbal Núñez ha suprimido los tres primeros hexámetros, pasando directamente a los avisos concretos, pequeños, de todos los días. Aunque elude el verso 423 resumiéndolo en el adjetivo “nueva”, sin embargo algo de él queda, pues se mantiene la conjunción temporal *cum* en el español “cuando” unida a la condicional del

siguiente hexámetro. Las tres advertencias de la luna son separadas en tres estrofas en el poema español, visualmente por espacios en blanco entre las estrofas. La central, el aviso del cierzo, traducción especializada por el más general *uentus*, sigue observando la anafórica estructura condicional, incluso con la ligera adversativa *at*, y el paréntesis explicativo sobre el comportamiento habitual de la luna, aunque con una sintaxis más coloquial: “que siempre...”, y rebajando la magnificencia del adjetivo *aurea* al más terreno “rubia”, que aunque comparta algunos rasgos semánticos, deja claro que Aníbal Núñez ha querido acercar el texto a un ambiente más cercano a las vivencias cotidianas, menos solemne y excelso. El tercer y último aviso, se ciñe afiladamente al texto de las *Geórgicas*, eliminando los rasgos e imágenes del lenguaje literario más elevado: la lítotes del v. 433 –Núñez prefiere la afirmación sencilla–, y la imagen que cierra el episodio, los marineros cumpliendo sus votos a las deidades marinas, poco acorde a los enebros, tiendas de campaña, cubos de basura y columpios que adornan los versos de *Naturaleza no recuperable*, además de añadir un gesto de piedad hacia los dioses que no tiene cabida en el negro alegato ecológico que componen estos poemas. Destaca la ausencia del aguijón sarcástico final que tras la lectura de los poemas anteriores esperaríamos. Quizá la ironía sea esa doble manipulación del lenguaje solemne del poema de Virgilio, arrastrado a ras del suelo de todos los días, y a la vez de la magia de un informe meteorológico, pues es el título que lo encabeza aunque entre paréntesis, que poco o nada tiene que ver con el lenguaje científico de tales informes en los periódicos o televisiones. Con indudable pericia ha acercado los dos niveles léxicos y los dos niveles de sabiduría, el “científico” y el de la magia y la ciencia popular. Esta doble desmitificación la volverá a llevar a cabo en el poema “Salicio vive en el tercero izquierda”, *Definición de savia* (compuesto a finales de 1974 y publicado en Madrid, 1991), en el que tanto el mito bucólico como el del progreso salen seriamente dañados y desestabilizados por la revisión de Aníbal Núñez.

Por último el poema “Aspersión” afirma la vocación didáctica del poeta salmantino, aunque no para tan noble propósito como el texto “imitado” o “ironizado”

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

en él, sino simplemente para un pequeño conjuro que evita las obsesiones personales. De la restauración de la vieja ética del soldado-agricultor que ha construido el gran Imperio romano al la reconstrucción de nuestro pequeño mundo personal, de la felicidad de tiempos pasados –no tan solemnes como los viejos tiempos de Saturno virgilianos, porque Aníbal Núñez le bastan las antiguas travesuras, los juegos y el retozar en compañía de Afrodita entre las hierbas–. Éste es el recorrido que pretende Aníbal Núñez. El ejercicio de imitación del lenguaje del poema didáctico de Virgilio es indudable: el futuro yusivo, la precisión de las operaciones descritas, las enumeraciones de vegetales... aunque su continua obsesión por la inmediatez le da un aire a vieja receta de remedio casero. Los versos finales componen la protesta contestaria y ecológica con grandes dosis de humor negro, y, como en “Pedagogía”, la duda de poder llevar a cabo las instrucciones propuestas:

Harás el aspersorio con verbena  
yerbadoncella salvia  
menta fresno y albahaca  
(en todo caso añade un trozo de romero)

todo atado (con hilo  
por una joven virgen)  
en torno a una varita de avellano silvestre  
de tres palmos de largo

Y sábetete que dondequiera  
que te encuentres y hagas  
asperges con lo dicho  
ahuyentarás tus obsesiones

(a falta de las hierbas  
mencionadas arriba  
puedes sustituirlas

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

perfectamente por  
helechos artemisa ruda enebro llantén...)

Glorías malashierbas glorioso coleóptero  
que nos vieron ayer junto a la cerca  
cómplice retozar ellas lozana  
cama nos ofrecieron fresca almohada  
olores de afrodita (hierbabuena magarzas lechetreznas...)  
y él sus dorados élitros que recogían los últimos  
rayos como dos lámparas gloriosas

Hurra a vosotros que sobrevivisteis  
al DDT y a los herbicidas

Hurra!

*Naturaleza no recuperable* compone un ácido diálogo con el texto elegido como base de su elegía ecológica, las *Geórgicas*. Es un diálogo irónico y desmitificador en una doble vía: al reducir el discurso mitológico y solemne del poema latino, que se ha perdido conscientemente en su traslado al español; y al elevar otros discursos tremendamente prosaicos al nivel de la poesía didáctica: el de los informes meteorológicos, el de los conjuros, el de las recetas... La desmitificación también se extiende al plano didáctico, pues esas ironías, esos aguijones finales ponen de manifiesto la imposibilidad de la docencia, y se pone en duda el poder de la palabra poética, de la poesía didáctica. En ello se apoya la protesta y el llanto del poeta, en la triste comparación de la teoría y la práctica, de la poesía y su palabra, último refugio –aunque inútil– del poeta, frente a los afanes destructivos del hombre.



## 6. *Solem quis dicere falsum audeat?* (I 464-497)

El núcleo temático dedicado a los signos de los astros se cierra con una la descripción de los pronósticos de todo tipo que anunciaron el asesinato de César, y de los desastres que siguieron al maagnicidio. El excursus, de tonalidad apocalíptica, constituye un cierre terriblemente pesimista del libro I de las *Geórgicas*.

### 6.1. El *Poema Físico-astronómico* de Gabriel de Ciscar (1828)

En 1828 Miguel Lobo publicó, prologó y anotó la obra del matemático Gabriel de Ciscar y Ciscar *Poema Físico-astronómico*, compuesto entre 1798 y 1799. Es una extensa obra didáctica (aproximadamente 5000 versos, agrupados en sextas rimas, una estrofa de gran auge en el siglo XVIII en poemas didácticos<sup>107</sup>), dividida en siete cantos, estructurados a su vez en artículos temáticos, cuyo objeto es exponer “las leyes Primordiales de la constitución del universo y describir las lumbreras celestiales” (p. 39)<sup>108</sup>.

Este poema es especialmente interesante por su estructuración como poema didáctico según las directrices marcadas por los clásicos latinos del género: proemios programáticos, excursos y tecnicismos. Lucrecio ejerce en él una influencia decisiva, en parte por la preponderancia dada en el *Poema Físico-astronómico* a la exposición didáctica sobre la narrativa, y en parte porque la materia tratada, las leyes del universo y los movimientos de los cuerpos celestes, es en sí mas afín a la obra lucreciana que a cualquier otro poema clásico. De él toma los proemios, varios fragmentos que utiliza como excursos, y otros para fundamentar algunas teorías físicas sobre los átomos<sup>109</sup>.

---

<sup>107</sup> Cf. T. Navarro Tomás, *Métrica española*, op. cit., p. 308.

<sup>108</sup> La edición utilizada es la de Madrid 1861.

<sup>109</sup> Sobre la presencia de Lucrecio en este poema cf. E. Herreros Tabernero, “Lucrecio y otras fuentes latinas en el *Poema Físico-Astronómico* de Gabriel de Ciscar y Ciscar”, *CFC-Elat* 8 (1995) 281-293. Breves menciones se encuentran en J. Sarrailh, *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, México-Buenos Aires 1957, p. 464 y J. Arce, *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid 1981, pp. 314-315.

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

Como el propio autor afirma en la introducción, las fuentes clásicas no se limitan a Lucrecio<sup>110</sup>. En el canto IV, introduce el mito de Perseo y Andrómeda, decoración mitológica entrelazada en el texto para aligerar y amenizar la explicación de las constelaciones. El origen de esta digresión se encuentra en las *Metamorfosis* de Ovidio, IV 615-765 y V 1-249.

El otro autor latino presente en el poema es Virgilio, del que dice (IV, 3):

Observando las reglas del Mantuano,  
Que celebró en sus versos inmortales  
Los pastores, el campo, y generales

Gabriel de Ciscar y Ciscar ya anteriormente había incorporado una cita del poema didáctico de Virgilio en una obra anterior, *Ensayos poéticos*, publicado en Gibraltar el año 1825, que incluye la *Traducción de algunos fragmentos selectos de Tito Lucrecio, en los cuales nada hay contra la religión ni contra la moral* (sic). Esta selección la componen cuatro pasajes: I 1-58; I 63-102; I 251-305; y II 1-60. A este último fragmento de Lucrecio se añade como corolario a modo de exornación una imitación de Virgilio, G. II 490-492: *felix qui potuit rerum cognoscere causas / atque metus omnis et inexorabile fatum / subiecit pedibus strepitumque Acherontis auari*. Los versos citados componen un final muy apropiado a un fragmento de *De rerum natura* por su cercanía a Lucrecio.

Ciscar volverá a utilizar las *Geórgicas* en su *Poema Físico-astronómico*. Una referencia en el canto VI contradice abiertamente un pasaje de la obra de Virgilio, el final del libro I 463-497, en el que se cuenta cómo el sol fue profeta del asesinato de César y de los consiguientes tumultos. Ciscar lo expone como ejemplo de las falsas creencias de los ignorantes ante los efectos de los vapores interpuestos ante los discos de los astros (p. 246):

Con más frecuencia, nieblas condensadas  
de vapores extraños colorantes,

---

<sup>110</sup> "Me abstengo de hablar de la poesía didáctica y de sus diferentes clases, haciendo un análisis comparativo de los poemas más selectos, como el *De Rerum natura*, de Lucrecio; las *Geórgicas*, de Virgilio, y las *Metamorfosis*, de Ovidio, que en algún tiempo constituían mis delicias..." (p. xxvi).

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

de ambos astros las faces especiosas  
presentan bajo formas ominosas  
para los preocupados mortales ignorantes.  
Así es que, envuelta en denegrido  
Nebuloso del día la lumbrera,  
Algunos años antes de nuestra era  
El desaliento infundió y espanto  
En los que a traición, con brazo inerte,  
De Roma al vencedor le dieron muerte,  
Por Octavio y Antonio con la espada  
En los campos Filípicos vengada;  
Donde el polvo mordieron Bruto y Casio,  
Y pereció la libertada del Lacio,  
Con las virtudes patrias sepultadas

Según Virgilio, el sol no sólo anuncia lluvias, vientos y otras perturbaciones atmosféricas, *sol tibi signa dabit*, G. I 463. También presagia traiciones y guerras en la sombra (G. I 464-465). Él fue el que: *etiam extincto miseratus Caesare Romam, / cum caput obscura nitidum ferrugine texit / impiaque aeternam timuerunt saecula noctem* (G. I 466-468). A continuación describe otros fenómenos, además del eclipse, que presagiaron y acompañaron el asesinato de César: los ladridos de los perros, la erupción del Etna, terremotos en los Alpes, las guerras de Germania, voces en los bosques... A esta creencia Ciscar responde con los versos anteriormente citados en el capítulo dedicado al sol y a los gases atmosféricos. El autor lucreciano, no olvidando en ninguna ocasión el objetivo principal de su *Poema Físico-Astronómico*: erradicar la ignorancia y la superstición, rechaza las creencias de Virgilio y convierte las razas impías en gentes ignorantes, pecado mucho mayor para un ilustrado.

## 6.2. “Castra Petavonium” de Antonio Colinas (1975)

Para el leonés Antonio Colinas –el poeta de la “generación de los setenta” o “de los novísimos” “más puro” y el “más asentado en la tradición y alejado del extremismo”<sup>111</sup>– la tierra constituye un recinto seguro, perpetua fuente de inspiración y asidero cargado de mensajes simbólicos. En sus poemas hay una constante evocación de los paraísos clásicos. Las *Bucólicas* son referente idílico de “La patria de los tocadores de siringa”<sup>112</sup>, o irónico del breve “Bucólica”, *Truenos y flautas en un templo*. Pero la búsqueda de esta *Ucronia* de linaje clásico es especialmente palpable en *Sepulcro en Tarquinia*. Dos elementos abundan en los paisajes anímicos y físicos de Antonio Colinas: las piedras y las ruinas. Y en estas últimas interpretará los restos del mundo romano, hito histórico fundamental. Baste citar estas palabras, que el poeta, doblado de crítico expone en su “Poética”<sup>113</sup>:

...La tierra y las piedras como expresión primera y llena de símbolos a la que dirigir nuestras preguntas. Otras veces pienso simplemente en lo sutil que fue para Virgilio la lectura del *De Re Rustica*, de Terencio Varrón, y en aquellas palabras de Columela en las que se atribuía a la agricultura el poder de la poesía.

En *Sepulcro en Tarquinia* logra una fusión entrañable entre vida y cultura. La segunda parte de este poemario encabezado por el poema “Castra Petavonium” es un recorrido por el León romano y sus restos. De la tierra, a Roma, de las ruinas de Petavonium a las ruinas del Imperio augusto y las *Geórgicas* es el itinerario poético elegido por Antonio Colinas.

---

<sup>111</sup> Cf. G. Moral C y R. M. Pereda, “Introducción” a su antología *Joven poesía española*, Madrid 1987; a Antonio Colinas dedica las pp. 51-53. J. L. García Martín, “La poesía”, en F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, t. 6, Darío Villanueva et alii, *Los nuevos nombres: 1975-1990*, Barcelona 1992, p. 94-151.

<sup>112</sup> El poema fue publicado en la revista *Papeles de Son Armadans*, y en la antología ya citada de Moral y Pereda, pp. 237-8

<sup>113</sup> Se trata de una breve introducción así titulada, “Poética”, a una pequeña selección de textos suyos en C. G. Moral y R. M. Pereda, *Joven poesía española*, op. cit., p. 222.

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

El poema se divide en tres partes simétricas, las dos marginales, partida y retorno al siglo XX, y la central, inmersa en la Roma de Virgilio. El punto de unión entre los dos mundos lo constituye una variación de los versos G. I 493-497 en los que el latino remite a tiempos futuros, aquellos en los que se encontraran las ruinas de su mundo, de las guerras civiles que se suscitaron tras el asesinato de César: *scilicet et tempus ueniet, cum finibus illis / agricola incuruo terram molitus aratro / exesa inueniet scabra robigine pila, / aut grauibus rastris galeas pulsabit inanis / grandiaque effossis mirabitur ossa sepulcris*. El paisaje del que Colinas parte en ese viaje hacia su otra identidad es, en consonancia perfecta con las *Geórgicas*, el del campo, el de los agricultores y los pastores; y, como en el pasaje que recrea de éstas, lo inicia con los signos del sol, aunque las sombras y los rubores de Febo se convierten en cáscaras de naranjas o plata vieja, o los gases negros del disco de la luna en pus<sup>114</sup>:

cielo arrasado  
con heces de naranjas  
y láminas de plata ennegrecida,  
el poco sol de invierno está en tu ojo, hermano,  
arde, arde, nos coronan las piedras y las águilas,  
castro áureo: campamento de sueños rojos,  
y pasaban rebaños al ocaso  
(miel de jara en mis labios, humo bravo, leche violenta)  
*Petavonium*: los caballos dentro de la cerca  
miran un anochecer con pus y luna llena,  
el músculo se afana con el cuero,  
horno bullente de oro, rameras, el estiércol,  
hoy qué arcaica la noche, qué risa el siglo XX  
(adobe con escarcha y vísceras de perros)

En este momento, tras afirmar varias veces el lugar, *Petavonium*, y el tiempo, “hoy”, “el siglo XX”, y las ruinas de esta actualidad, se produce el salto en los

---

<sup>114</sup> A. Colinas, *Sepulcro en Tarquinia*, Barcelona 1976 (= León 1975), pp. 49-50.

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

siglos a partir de los versos virgilianos. Más no son viejas armas oxidadas lo que el arado extrae del suelo, es un brazo de bronce, símbolo de los sueños destrozados del poeta, y huesos, como en el texto latino, restos de muertes pasadas, presentes y futuras, y el resto de los sepulcros de Tarquinia:

no pasa el tiempo pues que ayer sacó  
la reja del arado un gran brazo de bronce,  
bien mío es este sueño destrozado,  
*castra* (fíbulas), *castra Petavonium*  
(agua de estrella y nieve, los vaqueros  
a media noche del Teleno,  
las praderas del techo del mundo)  
tu manto es de ladrillo de cien onzas,  
tus pies acariciados por rastros,  
dejad en paz la huesa, nadie mueva  
la losa inscrita,  
paste encima el ganado,  
hermano, ya que vamos hacia la muerte  
y nos abraza el cierzo  
dure el sueño en tus ojos...

Una pequeña parte final dibuja la escena de los tres personajes, el poeta, Paco y Mara esquilmando el mundo perdido y anhelado de Roma:

...nosotros tres quedamos  
robando a Roma sueños destrozados  
(nos morimos de pobres y desnudos,  
pero estamos tranquilos,  
si llegaran los Dioses  
no hallarían aquí equivocación)

Ráfagas de realidad se superponen a la reflexión sobre los naufragios de un mundo pasado y evocado con sus mismas palabras, las de Virgilio. Las palabras se desvían rápidamente de la mención directa de los elementos ambientales de una escena

vivida, enmarcada en la mejor tradición clásica aunque arrastrada a ras del suelo con la conversión de elementos más nobles en los cotidianos e incluso desagradables: “heces de naranja”, “pus”. La transformación de los versos mencionados de las *Geórgicas* son el mejor tobogán para deslizarse a un mundo antiguo en el que dominan la piedra, el bronce y el hierro, el campo duro y seco de Virgilio<sup>115</sup>.

La poesía de Colinas se plantea como un intento de objetivación “tras los ecos amados de otras voces”<sup>116</sup>. Busca la originalidad, no la vana novedad, originalidad que sólo es posible insertándose en un determinada tradición, que es la mayoría de las veces clásica y en este caso virgiliana.

### 7. “A modo de Geórgica” de Aurora Luque (1990)

Por último citaremos este poema cuya relación con el libro I de las *Geórgicas* es tan sólo el título y ciertas imágenes y conceptos. Aurora Luque, joven y laureada poetisa, tiene siempre presente lo clásico y lo mediterráneo en su escritura<sup>117</sup>.

De su poemario, *Carpe noctem*, entresacamos el poema “A modo de Geórgica”<sup>118</sup>:

Qué veladuras húmedas se abrazan a la luz.  
Cambian de voz el río y el silencio,  
los barrancos desnudos, los grillos indecisos:  
una promesa tenue de letargos

---

<sup>115</sup> Tal dureza es analizada más detenidamente por Francisco Brines en su introducción a la segunda edición de *Sepulcro en Tarquinia*, Madrid 1976; aunque él le da un sentido irracional y primitivo, nada más lejos del refinado mundo evocado por A. Colinas y dibujado por Virgilio en sus *Geórgicas*, a pesar de lo arduo del trabajo día a día del agricultor.

<sup>116</sup> A. Duque Amusco “El retorno de los románticos”, D. Villanueva *et alii*, *Los nuevos nombres: 1975-1990*, *op. cit.*, pp. 168 y ss.

<sup>117</sup> Recoge todas las características de sus hermanos mayores, los “novísimos”: la referencia culta al lado de lo cotidiano, la reflexión sobre la poesía, la metapoesía, las ruinas ideológicas, la tentación del vacío y la propia experiencia. Su generación, llamada “de los ochenta” o más frecuentemente “poetas de la experiencia”. Cf. L. A. de Villena, *10 menos 30. La ruptura interior en la “poesía de la experiencia”*, Valencia 1997, pp. 9-42.

<sup>118</sup> A. Luque, *Carpe noctem*, Madrid 1990, p. 44.

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro I*

en ánimas y ecos. Y los frutos intentan  
abrigarse a sí mismos con máscaras solares:  
pistilos de azafrán, maíz, membrillos.  
Fermenta, se acrisola  
la savia de la tierra en los frutos tendidos  
en oscuras despensas. Ese fuego precario  
de almendras y de pan se ramifica  
por las calles más grises.  
Huelen a anís los pocos transeúntes.  
Un rumor de cucharas y de niños  
apenas ilumina una ventana. Se espera que las rosas  
duren hasta Difuntos. El frío va inyectando  
gris intenso a la tierra. Hay estrellas gris claro  
y cielos contagiados de luna que se arrastra.  
El tiempo es sólo un ciclo  
de manzanas haciéndose de antiguas humedades.  
Es más sabio dejarse rodar como la savia:  
más acierta el dibujo que del tiempo la tierra  
traza con sus vaivenes. No hay destino, tan sólo  
un reposo de aromas maduros en octubre

El poema forma parte del núcleo tercero de *Carpe noctem*, “Los viajes detenidos”, casi todos ellos marinos y griegos. Compone en sí una estampa de otoño en el campo. Estas geórgicas modernas comparten con las antiguas, además del título, una visión del tiempo cíclico, propio de la agricultura con sus ciclos vitales; visión que ya había reflejado el novelista francés Claude Simon en su obra *Geórgicas*, en la que la naturaleza y sus ciclos son testigos inmanentes del devenir de sus tres personajes<sup>119</sup>. Otro rasgo de marcado acento virgiliano puede observarse en la continua animación y personificación de la naturaleza: “Qué veladuras húmedas se abrazan a la luz”, “los

---

<sup>119</sup> Sobre la relación de la novelas de C. Simon y las *Geórgicas* cf. el capítulo primero de esta investigación, el apartado sobre la pervivencia de éstas en las literaturas europeas, p. XX.



grillos indecisos” o “los frutos intentan abrigarse a sí mismos”. Constituye una encadenación de elementos geórgicos que suponen una toma de posición frente a la tradición literaria, una relectura de la tradición latina poniendo el énfasis en la experiencia, en la emoción, en la percepción y en la inteligibilidad del texto. Rechaza lo oscuro y solemne del original –si lo hubiera–, al igual que otros poetas contemporáneos, como los ya estudiados Aníbal Núñez y Antonio Colinas, revisaron las *Geórgicas* para encontrar en ellas sus propios precedentes. En los clásicos “se busca la emoción y la experiencia, y no sólo el gusto por la forma”<sup>120</sup>.

---

<sup>120</sup> Cf. J. Siles, “Relectura de la tradición”, en D. Villanueva y otros, *Los nuevos nombres: 1975-1990*, op. cit., pp. 161-164.

V

LAS GEÓRGICAS COMO FUENTE DE EXCURSOS  
Y MOTIVOS DIVERSOS.  
LIBRO II

1. El elogio de Italia (II 136-176)

El elogio de la tierra patria es un tópico de rancio abolengo y más larga descendencia en la literatura occidental –no sólo en la española, en Francia tuvo un representante tan ilustre como Ronsard, quien en su poema épico *La Franciada* incluyó un elogio a su tierra con el molde virgiliano<sup>1</sup>–. Entre sus precedentes se encuentran Lucrecio, Virgilio, Marcial, Polibio, Posidonio, Estrabón, Pomponio Mela, Cipriano y Prudencio. La tradición las ha mezclado conformando un tópico extendidísimo en la literatura española, del que nos interesa deslindar la influencia del elogio de Italia del libro III de las *Geórgicas* –tamizada en algún caso por su comentarista Servio–.

Todos los autores que analizaremos repiten los cuatro puntos fundamentales del texto de Virgilio:

---

<sup>1</sup> Además de esta imitación, el poeta francés incluye otras más en *La Franciada*, cf. W. H. Storer, *Virgil and Ronsard*, París 1923, pp. 131-132.

## *Las Géorgicas como fuente de excursos. Libro II*

1. Cualidades superiores del suelo patrio frente a los extranjeros. Virgilio enumera una serie de regiones naturales como las selvas de los medos, Bactria, India, Pancaya, que no pueden competir en bondad y belleza con Italia (G. II 136-139).

2. Descripción del clima (v. 149): *hic uer adsiduum atque alienis mensibus aestas*, expresión breve y concisa, pero de enorme difusión.

3. Fertilidad de la tierra, de su ubérrima flora y fauna: caballos, rebaños, granados triguales, frutales y el licor de Baco; de esta tierra han desaparecido los crueles leones, o las traicioneras serpientes (vv. 140-154):

*haec loca non tauri spirantes naribus ignem  
inuertere satis immanis dentibus hydri,  
nec galeis densisque uirum seges horruit hastis;  
sed grauidae fruges et Bacchi Massicus umor  
impleuere; tenent oleae armentaque laeta.  
hinc bellator equus campo sese arduus infert,  
hinc albi, Clitumne, greges et maxima taurus  
uictima, saepe tuo perfusi flumine sacro,  
Romanos ad templa deum duxere triumphos  
...bis grauidae pecudes, bis pomis utilis arbor.  
at rabidae tigres absunt et saeua leonum  
semina, nec miseros fallunt aconita legentis,  
nec rapit inmensos orbis per humum neque tanto  
squameus in spiram tractu se colligit anguis.*

4. Obras del hombre, ciudades, puertos y fortalezas que desafían a la naturaleza y los espléndidos mares que los rodean (vv. 155-164):

*adde tot egregias urbes operumque laborem,  
tot congesta manu praeruptis oppida saxis  
fluminaque antiquos subter labentia muros.  
an mare quod supra memorem, quodque adluit infra?  
anne lacus tantos? te, Lari maxime, teque,  
fluctibus et fremitu adsurgens Benace marino?*

## *Las Géorgicas como fuente de excursos. Libro II*

*an memorem portus Lucrinoque addita claustra  
atque indignatum magnis stridoribus aequor,  
Iulia qua ponto longe sonat unda refuso  
Tyrrenusque fretis immittitur aestus Auernis ?.*

5. Virgilio no pasa por alto las entrañas de la tierra, y canta la riqueza metalífera de la tierra ausonia, oro, bronce y plata (vv. 165-166):

*haec eadem argenti riuos aerisque metalla  
ostendit uenis atque auro plurima fluxit.*

6. Elogio de los valores de la raza autóctona; Virgilio, inmerso en la “política cultural” de Mecenas, que pretendía crear un soporte moral y religioso de la edificación del imperio de Augusto, realza la potencia conquistadora de la *pax augustea*, ya predestinada desde los albores de las primeras estirpes guerreras romanas, y culmina con la figura de supremo emperador (vv. 167-173):

*haec genus acre uirum, Marsos pubemque Sabellam  
adsuetumque malo Ligurem Volcosque uerutos  
extulit, haec Decios Marios magnosque Camillos,  
Scipiadas duros bello et te, maxime Caesar,  
qui nunc extremis Asiae iam uictor in oris  
imbellem auertis Romanis arcibus Indum.*

7. Apóstrofe final a la tierra madre de todas las bellezas cantadas e introducción del yo del poeta (vv. 174-177):

*salue magna parens frugum, Saturnia tellus,  
magna uirum: tibi res antiquae laudis et artem  
ingredior sanctos ausus recludere fontis,  
Ascraeumque cano Romana per oppida carmen.*

La primavera eterna es el rasgo más antiguo del tópico. La idea de un lugar idílico, feraz, fresco, de eterna bonanza atmosférica ya se encuentra en la literatura griega más antigua, en Homero la naturaleza participa de lo divino, y describe paisajes placenteros, con árboles, fuentes y jugosos prados envueltos en una eterna primavera idílica e irreal –como estos todos estos paisajes–, morada de ninfas, o dioses: *Il.* XX 8;

*Od.* VI 124, o VI 291 y IX 132, paisajes en los que la fertilidad es un elemento ideal; y *Od.* IV 565, donde reina eterna primavera y susurra el viento de Occidente<sup>2</sup>. Aparece también en sus *Bucólicas*, de las que toma muchos elementos para las idealizaciones de los paisajes de las *Geórgicas*.

Los rasgos más característicos y novedosos del elogio de Virgilio –los que le distinguirán de otros textos de parecida forma y función– son la introducción del yo del poeta y de la figura de Octaviano, esto es, la historia de Roma. Estas características inciden en la localización temporal del tópico, en su historicidad, y rompiendo la posible irrealidad de la idealización de la patria de versos anteriores, dotándola de una mayor verosimilitud, sin empequeñecer nunca sus maravillas.

Los dos centros gravitatorios del tópico, la idealización –feracidad sin cuento y eterna primavera– y la figura culminante de Octaviano, dejarán la puertas abiertas para la adaptación del elogio como tópico en la historiografía y el discurso político por una parte; y por otra, en los géneros intemporales o heroicos que necesitan un marco ideal, el pastoril y el épico.

Isidoro de Sevilla no es el primer autor en España que recoge el tópico y lo adapta a su patria– véase por ejemplo, el elogio a Hispania de Latino Pacato Drepanio escrito en el Bajo Imperio, resumen a su vez del de las *Geórgicas*–, pero sí es el punto de arranque de toda una serie de elogios de este tipo, toda vez que él recogió y acrisoló toda una serie de fuentes: Marcial, Prudencio, Drepanio... y, la más importante, Virgilio. A pesar de estar inscrito en una obra en latín, *Historia regum Gothorum*, constituyó sin duda un importantísimo foco de difusión del elogio –junto con Alfonso X–, siendo en algunos casos el punto de partida del tópico, olvidándose de Virgilio.

---

<sup>2</sup> Sobre otros muchísimos textos más sobre la idealización del paisaje cf. E. R. Curtius, “El paisaje ideal”, en su *Literatura europea y Edad Media latina*, op. cit., pp. 263-289.

### 1.1. La *Historia regum Gothorum* de Isidoro de Sevilla

La biblioteca de Isidoro de Sevilla (c. 556-636) sugiere y evoca una línea de continuidad con Roma. El metropolitano de Sevilla es un recopilador del saber antiguo, no un esteta, y acude continuamente a los clásicos para su gran labor: la transmisión a la posteridad de los saberes antiguos<sup>3</sup>. Su obra es una auténtica enciclopedia de la Antigüedad latina. Aunque algunos críticos le acusen de ser un escritor de poco valor literario, de estilo monótono y poco interesante<sup>4</sup>, tiene el mérito, no despreciable, de ser un autor conciso y claro, y, lo que es más importante, logró plenamente su objetivo de transmitir sus ilimitados saberes: es un eslabón fundamental en la historia de la literatura española que enlaza la cultura latina con la naciente romance<sup>5</sup>.

Su *Historia regum Gothorum, Sueuorum et Vandalorum* es una obra interesante y más personal que presenta a Suintila como verdadero modelo de príncipe, justo, prudente y valiente. Lleva como prólogo la “Alabanza de España”, bello canto a la península regida por el pueblo godo:

*Omniū terrarū, quaequae sunt ab occiduo usque ad Indos,  
pulcherrima es, o sacra semperque felix principum gentiumque mater  
Spania: iure tu nunc omniū regina prouinciarum, a qua non occasus  
tantum, sed etiam oriens lumina mutuatur: tu decus atque ornamentum  
orbis, inlustrior portio terrae, in qua gaudet multum ac largiter floret  
Geticae gentis gloriosa fecunditas. Merito te omniū ubertate gignentium*

---

<sup>3</sup> J. Fontaine, *Isidore de Séville et la culture classique dans l'Espagne wisigothique*, París 1959, pp. 738 y ss. Para asuntos filosóficos acude a Heráclito, Demócrito, Platón, Aristóteles, Epicuro, Lucrecio, Porfirio, Boecio, Mario Victorino. En cuestiones de ciencia y medicina se apoya en Plinio, Celso, Columela, el *Corpus Hippocraticum*, Galeno y Catón. Cuando escribe sobre temas históricos recurre a Salustio, César, Varrón, Tito, Livio, Suetonio, Eusebio y Orosio entre otros. Conoce y cita a casi todos los poetas latinos: Ennio, Catulo, Lucrecio, Ovidio, Virgilio, Horacio, Lucano, Persio, Juvenal, Marcial y Prudencio; también a los prosistas Cicerón, Séneca y Apuleyo. Naturalmente admira a los autores cristianos: Tertuliano, Jerónimo, Juan Crisóstomo, Orígenes, Agustín, Hilario de Poitiers y Gregorio Magno.

<sup>4</sup> Cf. S. Bodelón, *Literatura latina de la Edad Media española*, Madrid 1989, p. 25.

<sup>5</sup> Habría, además, que reconocerle al venerable autor otros méritos como el desarrollo del saber lexicográfico y su aplicación a fines pastorales; cf. J. Engels, “La portée de l’etymologie isidorienne”, *Studi Medievali* 3 (1962) 1 y ss. El otro gran mérito es la consecución de un punto de vista globalizador y no únicamente teológico en su literatura; cf. J. Fontaine, *Isidoriana*, León 1961, pp. 116 y ss.

## *Las Géorgicas como fuente de excursos. Libro II*

*indulgentior natura ditauit. Tu bacis opima, uuis proflua, messibus laeta;  
segete uestiris, oleis inumbraris, uite praetexeris. Tu florulenta campis,  
montibus frondua, piscosa litoribus. Tu sub mundi plaga gratissima sita  
nec aestiuo solis ardore torreris, nec glaciali rigore tabescis, sed temperata  
caeli zona praecincta zephyris felicibus enutriris. quicquid enim arua  
fecundum, quicquid metalla pretiosum, quicquid animantia pulchrum et  
utile ferunt, parturis, nec illis amnibus posthabenda, quos clara speciosorum  
gregum fama nobilitat. Tibi cedit Alpheus equis, Clitumnus armentis,  
quamquam uolucres per spatia Pisaea quadrigas Olympicis sacer palmis  
Alfeus exerceat et ingentes Clitumnus iuuenos Capitolinis olim  
immolauerit uictimis. tu nec Etruriae saltus uberius pabulorum requiris  
nec lucos Molorchi palmarum plena miraris, nec equorum cursu tuorum  
Eleis curribus inuidebis. tu superfusus fecunda fluminibus, tu aurifluis fulua  
torrentibus; tibi fons equi genitor, tibi uellera indigenis fucata conchyliis ad  
robores Tyrios inardescunt, tibi fulgurans inter obscura penitorum  
montium lapis iubare contiguo uicini solis accenditur. alumnis igitur et  
gemma diues et purpuris rectoribusque pariter et dotibus imperiorum  
fertilis sic opulenta es principibus ornandis ut beata pariendis. iure itaque te  
iam pridem aurea Roma caput gentium concupiuit et licet te sibimet eadem  
Romulea uirtus primum uictrix desponderit, denuo tamen Gothorum  
florentissima gens post multiplices in orbe Victorias certatim rapuit et  
amauit, fruiturque hactenus inter regias infulas et opes largas imperii  
felicitate securas<sup>6</sup>.*

El pasaje aparece con el título de “Laus Spaniae” o “De laude Spaniae”, según los códices. Su aparición en las ediciones fue tardía, por primera vez en Grocio (1655) por lo que su autenticidad ha provocado algunas dudas<sup>7</sup>. Uno de los argumentos utilizados, no

---

<sup>6</sup> Existe una edición moderna, bilingüe y con un amplio estudio crítico a cargo de C. Rodríguez Alonso, León 1975, pp. 168-170.

<sup>7</sup> La mayoría de los críticos hoy en día están de acuerdo en general en que no hay razones para negar al fragmento la paternidad isidoriana, aunque, como C. Rodríguez Alonso apunta, los argumentos aducidos sean escasos; él mismo analiza brevemente pero claramente este problema en la introducción a la edición ya anteriormente citada de la *Historia regum Gothorum*, pp. 57 y ss.

precisamente el de mayor peso, es la utilización de las fuentes de la *Laus*; su método es distinto al de la parte histórica del tratado por un parte, y por otra los autores tomados en préstamo son distintos, aunque habituales a Isidoro en otras obras. La composición del pasaje es elaboradísima y las distintas fuentes son sometidas a un proceso de refundición total, lográndose la creación de un auténtico tópico de gran fuerza expresiva, cuya calidad queda demostrada por el éxito posterior.

La combinación de autores es muy variada y a ello hay que añadir que los autores utilizados por Isidoro se inspiraron unos en otros. Los cantos en honor de Hispania tienen una larga tradición en la literatura clásica: Polibio y Posidonio celebraron la ubérrima Lusitania, Estrabón dejó un serie de testimonios encomiásticos de la Bética en el libro III de su *Geographiká*, y Pompeyo Trogo en sus *Historias Filípicas* resumidas por Justino (libro XLIV), Pomponio Mela en su *Chorographia* y Marcial, I 49, iniciaron los cantos en honor a España, sus riquezas, sus gentes y sus emperadores. Estas posibles fuentes no tuvieron influencia directa en este trozo<sup>8</sup>, a no ser la posible excepción de Marcial<sup>9</sup>. Sí la tuvieron en los retóricos del Bajo Imperio y en algunos poetas cristianos que son las fuentes directas de Isidoro. Las reminiscencias de Virgilio en la *Laus* son tanto directas, como indirectas a través de Pacato Drepanio y Cipriano. Estas cuatro fuentes: Marcial, Virgilio, Pacato Drepanio y Cipriano, además de Justino –y algunas citas puntuales de Plinio– serán las esenciales en el elogio de España.

Marcial, según Rodríguez Alonso<sup>10</sup>, era leído directamente –así lo demuestran sus continuas citas en los *Orígenes* –por otra parte su elogio de España tiene

---

<sup>8</sup> Los elogios antiguos fueron recogidos por C. Fernández Chicharro y de Dios en *Laudes Spaniae*, Madrid 1948; ya anteriormente algunos testimonios habían sido coleccionados por A. Schulten, “Hispania”, en *Pauly-Wissowa Real Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, t. 8, Stuttgart 1913, 2024-2041.

<sup>9</sup> J. Madoz en “*De laude Spaniae*. Estudio sobre las fuentes del prólogo isidoriano”, *Razón y Fe* 116 (1939) 247-257, descarta las posibles influencias de Polibio, Posidonio y Estrabón, desplazando su interés por los autores latinos más tardíos, como Pacato Drepanio

<sup>10</sup> Cf. C. Rodríguez Alonso, *op. cit.*, p. 114.



algunos puntos de contacto con las *Geórgicas*<sup>11</sup>-. De Justino, historiador del siglo II, y Solino, cuyo *Collectanea rerum memorabilium* es fuente frecuente de otras obras de Isidoro de Sevilla, se sabe que estaban en su biblioteca. Otro elogio de Italia, de Plinio, es inspirador extrínseco de éste, tanto en líneas principales como en algún rasgo formal: la salutación inicial puede deberse a *Nat. Hist.* XXXVII, 77: *in toto orbe, quacumque caeli conuexitas uergit, pulcherrima omnium est iis rebus quae merito principatum naturae optinent, Italia rectrix parensque...* Además la *Naturalis Historia* de Plinio constituyó una de las fuentes más socorridas en los *Orígenes*, por lo que tampoco extraña su presencia directa en la *Laus*<sup>12</sup>.

Algunos fragmentos del tratado *De hab. uirg.* de Cipriano son adaptados formalmente, sin consideración al contenido exclusivamente eclesiástico a que va referido originalmente. Compárense los versos iniciales de la *Laus*: *tu decus atque ornamentum orbis, inlustrior portio terrae, in qua gaudet multum ac largiter floret Geticae gentis...* con el v. 23 y ss de *De hab. uirg.* de Cipriano, dedicado a la Iglesia: *flos est ille ecclesiastici germinis, decus atque ornamentum gratiae spiritalis..., inlustrior portio gregis Christi, gaudet per illas atque in illis largiter floret Ecclesiae matris gloriosa fecunditas*. O con la *Epistula ad Donato*, 37, 2, pasaje del que toma la imagen de España personificada como una madre que se adereza con su frutos. La utilización del tratado *De hab. uirg.* de Cipriano bien ha podido ser directa o simplemente provenga de ejemplos gramaticales aprendidos en manuales como el pasaje de esta obra usado en la *Laus* que es el propuesto por San Agustín como modelo de género *temperato* en su obra metodológica *De doctrina Christiana*, IV, 21, 47.

---

<sup>11</sup> La relación del patriotismo de los dos autores latinos, el mantuano Virgilio y el bilbilitano Marcial es más de contenido que formal, y en consonancia con otros autores latinos, cf. Miquel Dolç, *Hispania y Marcial: contribución al conocimiento de la España Antigua*, Barcelona 1953, pp. 12 y ss.

<sup>12</sup> Otras fuentes podrían ser Silio Itálico y Claudiano, ambos imitadores de Virgilio. Sobre las posibles aportaciones de estos y otros autores cf. el documentadísimo artículo de J. Madoz sobre las fuentes del prólogo de la *Historia regum Gothorum* ya citado; y del mismo autor "Ecos del saber antiguo en las Letras de la España visigoda", *Razón y Fe* 122 (1941) 228-240.

Una influencia fundamental es el *Panegírico a Teodosio XIX*, del año 389, de Pacato Drepanio. De él podríamos establecer numerosísimos paralelos formales y de contenido; pero habría que añadir que este panegírico es una recreación, a veces literal, del elogio a Italia de Virgilio. Es un testimonio más del origen virgiliano del tópico.

En cuanto a Virgilio, no queda excluida la posibilidad de que esta influencia virgiliana proceda de recuerdos de lecturas directas, o quizá a través de los *Comentarios* de Servio –contando con la presencia filtrada a través de Cipriano y Drepanio–. Podemos añadir el dato de que las tres obras de Virgilio son profusamente citadas en las *Etimologías*, ya textualmente, ya implícitamente, lo que aumenta la posibilidad de la lectura directa<sup>13</sup>.

La fuente más antigua, y la que seguramente influyó más decisivamente en la forma y contenido fue Virgilio. En todos los autores anteriores, y por supuesto en Isidoro, se repiten los rasgos fundamentales virgilianos:

1. Afirmación y alabanza de las cualidades de la tierra madre frente a otras extrañas y ajenas. Aunque Isidoro no se detiene en la minuciosidad descriptiva de Virgilio para formular la superioridad de la hermosura de España frente a las tierras que se extienden de Occidente hasta la India: *omnium terrarum, quaeque sunt ab occiduo usque ad Indos...*

2. La descripción del clima es otro elemento que nunca falta. Virgilio es más conciso que San Isidoro, con un sólo hexámetro asume toda la maravilla atemporal del paraíso de la tierra saturnia. Isidoro deja correr la pluma recreándose en la elaboración de hermosos paisajes que explican la benignidad del clima de España, como el itálico sin sufrir extremos: *tu sub mundi plaga gratissima sita nec aestiuo solis ardore torreris, nec glaciale rigore tabescis, sed temperata caeli zona praecincta zephyris felicibus enutriris.*

---

<sup>13</sup> Un interesante estudio de Virgilio como fuente etnográfica y geográfica en las *Etimologías* lo constituye el artículo de M. A. Marcos Casquero, “Virgilio como fuente de San Isidoro en materia geográfica”, *Helmántica* 33 (1982) 371-400.

## Las Géorgicas como fuente de excursos. Libro II

3. Alabanza de la riqueza metalífera, en la cual sobresale el color dorado del oro escondido en los caudales de los ríos: *tu superfusis fecunda fluminibus, tu aurifluis fulua torrentibus*<sup>14</sup>.

4. La fertilidad que revienta campos, huertos y ganados: *tu bacis opima, uuis proflua, messibus laeta; segete uestiris, oleis inumbraris, uite praetexeris. tu florulenta campis, montibus frondua*... Es cercanísima y huella segura la mención del galopar de las cuadrigas de Alfeo y las palmas de Molorco (G. III 17-20); de la supremacía del caballo, especialmente la de los caballos de Clitumno –precisamente los ensalzados por las *Géorgicas* II 146–: *tibi cedit Alpheus equis, Clitumnus armentis, ...et ingentes Clitumnos iuuenos Capitolinis olim immolauerit uictimis*. El tinte de los vellones purpúreos que compiten con los rubores tirios puede deberse tanto a Virgilio, *Aen.* IX 582, como a Marcial, IX 98 1.

5. Canto de los valores humanos de las gentes engendradas por tan maravillosa patria. Si Virgilio ensalza la potencia guerrera y conquistadora de los romanos, Isidoro escribe la primera historia nacional de los godos y su objetivo será incidir y resaltar la sabiduría política de un pueblo que debe demostrarse capaz de regir su propio destino. Ambos textos, el virgiliano y el español, son documentos excepcionales de un hondo y sincero patriotismo<sup>15</sup>.

Todas estas fuentes, que reflejan la vastísima cultura del obispo español, están totalmente refundidas y desfiguradas: tan sólo en contados casos, siempre en giros o palabras aisladas, se percibe la imitación formal. Aunque las que parecen cobrar más importancia por su presencia formal son las latinas tardías como Cipriano y Pacato Drepanio, todas ellas acaban remontando a la más antigua, Virgilio, auténtico hito en el

---

<sup>14</sup> El cauce aurífero de los ríos españoles fue proverbial entre los clásicos: Ovidio, *Met.* II 251: *quodque suo Tagus amne uehit, fuit ignibus aurum*; y Plinio, *Nat. Hist.* IV 17, y XXXIII 21: *Tagus auriferis arenis celebratur*.

<sup>15</sup> A. Pomares Escudero en su artículo “El género literario del *De Laude Spaniae* de San Isidoro, y su antecedente virgiliano”, en *Simposio Virgiliano*, Murcia 1985, pp. 445-454, resalta la unidad de sentimiento que une los dos textos, especialmente la idea de unidad nacional que alienta tanto la *Historia regum Gothorum* como las *Géorgicas*.

arte de embellecer e inmortalizar el sencillo hábitat del agricultor y convertirlo en el más hermoso canto a la tierra patria. Él constituye la base y punto de partida del tópico en España. Dos autores de crónicas históricas latinas del siglo XIII, Lucas de Tuy en su *Chronicon mundi* (1236), que incluye el elogio del apóstol Santiago, y el arzobispo Rodrigo Jiménez de Rada con su *De rebus Hispaniae* (1243) comenzaron sus obras con el elogio de España isidoriano: “paraíso del Señor”, aunque la concepción del país dista bastante de la del obispo godo, cinco siglos anterior<sup>16</sup>. Los autores siguientes escribirán sus obras en lengua romance; uno, Alfonso X, seguirá las pautas virgilianas marcadas por Isidoro; el otro, el autor del *Poema de Fernán González*, las de Isidoro y los cronistas medievales.

### 1.2. La *Primera Crónica general* de Alfonso X (¿1270?)

En la literatura medieval española contamos con tres elogios de España, uno de ellos en prosa, de Alfonso X. Su obra historiográfica, la *Primera Crónica General* o *Estoria de España* se inicia con el canto de la península. La monumentalidad de su obra historiográfica es reflejo de la monumentalidad de sus aspiraciones políticas. Su obra historiográfica ha de entenderse desde esta perspectiva política: dotar a la nación, que acababa de reconstruir su padre, de un diseño explicativo lo suficientemente amplio para asegurar esa unificación política mediante un marco cultural que cubriera lo científico y lo jurídico, pero desde el planteamiento de la historia. Ahora más que nunca se pretenderá que el análisis histórico conforme a la sociedad deseada.

La *Estoria de España* fue comenzada poco después de que Alfonso subiera al trono; el primer borrador pudo quedar terminado hacia comienzos de los años 1270, sin embargo, a la muerte del rey la obra se refundió, copió y amplió de diversas maneras hasta el siglo XIV. Esta obra, como la mayoría de las extensas crónicas medievales, se remonta a los comienzos mismos de la historia, desde Moisés hasta la muerte de

---

<sup>16</sup> Sobre el estudio del desarrollo de los elogios de España en crónicas latinas cf. G. Davis, “The development of a national theme in medieval Castilian literature”, *Hispanic Review* III 3 (1935) 149-161.

Fernando III. Las dos crónicas medievales latinas más importantes, la de Tuy y la de Jiménez de Rada, proporcionaron a los compiladores de la obra abundante material, entre el cual quizá el elogio de España que cierra la etapa visigoda ante la invasión árabe; el tono no puede ser más lírico ni lleno de entusiasmo y animación<sup>17</sup>:

“Esta Espanna que dezimos tal es como el Paraíso de Dios, ca riégase con cinco ríos caudales, e cada uno dellos tiene entre sí et el otro grandes montañas et tierras; et los valles et los llanos son grandes et anchos, et por la bondad de la tierra et el humor de ríos llevan muchos frutos et son abundados. Espanna la mayor parte della se riega de arroyos et de fuentes et nunca minguán pocos cada lugar o los a mester. Espanna es abundada de mieses, delectosa de frutas, viciosa de pescados, sabrosa de leche et de todas las cosas que della fazen; llena de venados, et de caza, cubierta de ganados, lozana de cavallos, provechosa de mulos, segura e bastida de castiellos, alegre por buenos vinos, ffolgada de abondamiento de pan; rica de metales de plomo, de estanno, de argent vivo, de fierro, de arambre, de plata, de oro, de piedras preciosas, de toda manera de piedra marmol, de sales de mar, et salinas de tierra, et la sal en pennas, et otros mineros muchos; azul, almagra, alumbre et otros muchos de quantos se fallan en otras tierras; briosa de sirgo et de quanto se faze del, dulce de miel et de açúcar, alumbrada de cera, complida de olio, alegre de açafrán. Espanna sobre todos es engennosa, atrevuda, et mucho esforçada, ligera en affan, leal al Sennor, affincada en estudio, palaciana en palabra, complida de todo bien; non a tierra en el mundo que la semeie en abundança, nin se eguale ninguna a ella en fortalezas et pocas a en el mundo tan grandes como ella. Espanna sobre todas es adelantada en grandez et mas que todas preciada de lealtad. ¡ay, Espanna, non a lengua nin engenno que pueda contar tu bien!”

---

<sup>17</sup> Cf. la edición de R. Menéndez Pidal, *La General Estoria de Alfonso X*, t. 1, Madrid 1906, p. 311a.

## *Las Géorgicas como fuente de excursos. Libro II*

Las fuentes directas del elogio son fundamentalmente las dos crónicas latinas ya citadas –elocuente es la invocación “Paraíso de Dios”, con el que los dos cronistas mezclaban la tradición clásica latina e isidoriana con el lenguaje bíblico– y con cierta seguridad la *Historia regum Gothorum* de Isidoro de Sevilla, autor muy utilizado en las obras alfonsíes como fuente de información geográfica fundamentalmente<sup>18</sup>. Las *Géorgicas* constituyen la base del tópico, mas de forma indirecta pues son el punto de partida del elogio isidoriano.

Los talleres alfonsíes, sin embargo, manejaron numerosos autores latinos clásicos y tardíos, no sólo autores de obras históricas, pseudo históricas o de contenido enciclopédico, como Flavio Josefo<sup>19</sup>, Tito Livio, Suetonio<sup>20</sup>, Plinio, de gran interés por los conocimientos sobre ciencias naturales, o Dares<sup>21</sup>; libros de viajes y geográficos como Ptolomeo, Dión Casio, Pompeyo Trogo. También numerosos poetas adornaron y embellecieron las páginas de la *General Estoria* y la *Estoria de España*. De todos el preferido es Ovidio, cuyas *Metamorfosis* y *Heroidas* ofrecieron especial interés por su contenido mitológico y alegórico según los talleres alfonsíes que trataron de desentrañar el sentido de las fábulas paganas y los *Fastos*, torrente de información sobre ritos y ceremonias latinas<sup>22</sup>; la *Farsalia* de Lucano es prácticamente toda ella traducida e incluida en la *Estoria de España*<sup>23</sup>. La profusa utilización de Ovidio nos es especialmente

---

<sup>18</sup> A. G. Solalinde identifica el llamado *Libro de las provincias* en la *General Estoria* como los capítulos XIV y XV de las *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla en su artículo “Fuentes de la *General Estoria* de Alfonso X el Sabio”, *RFE* 21 (1934) 1-28.

<sup>19</sup> M. R. Lida de Malkiel, “Josefo en la *General Estoria*”, en *Hispanic Studies in honour of I. González Llubera*, Oxford 1959, pp. 163-181.

<sup>20</sup> D. Donald, “Suetonius in the *Primera Crónica General* through the *Speculum Historiale*”, *Hispanic Review* 11 (1943) 95-115; y A. Badía Margarit, “La frase de la *Primera Crónica General* en relación con sus fuentes latinas. Avance de un trabajo en conjunto”, *RFH* 42 (1958-1959) 179-210; y del mismo “Los *Monumenta Germaniae Historica* y la *Primera Crónica General* de Alfonso el Sabio”, en *Strenae. Homenaje al Profesor García Blanco*, Salamanca 1962, pp. 69-75.

<sup>21</sup> V. Cristóbal López, “Dares como fuente de Alfonso X” en *Homenatge a Miquel Dolç*, Palma de Mallorca 1997, pp. 393-396.

<sup>22</sup> J. R. Ginzler, *The Role of Ovid's Metamorphoses in the General Estoria of Alfonso el Sabio*, Madison 1971; y O. T. Impey, “Ovid, Alfonso X and Juan Rodríguez del Padrón: two Castilian Translation of the *Heroides* and the Beginnings of Spanish Sentimental Prose”, *Bulletin of Hispanic Studies* 57 (1980) 283-297.

<sup>23</sup> A. G. Solalinde, “Una fuente de la *Primera Crónica General*: Lucano”, *Hispanic Review* 9 (1941) 235-242; V. J. Herrero Llorente, “Influencia de Lucano en la obra de Alfonso el Sabio. Una traducción

interesante en algunos puntos y temas concretos como la descripción de la peste, el episodio de Dido o el mito de Orfeo, pues como Lida de Malkiel apunta<sup>24</sup>, es sintomático que la biografía poética de Dido en la *Estoria de España*, I 38a y ss. arranque de la *Heroida* VII, y no de la *Eneida*; que en la *General Estoria*, II 320a y ss., el mito de Orfeo provenga de *Met.* X 1 y ss. y no del Orfeo del libro IV de las *Géorgicas*, vv. 454-527<sup>25</sup>; y que la descripción de la peste de la *General Estoria*, II 400b, tenga su origen en los versos 523 y ss. de *Met.* VIII, que a su vez es una refundición de *G.* III 478 y ss. y Lucrecio VI 1138 y ss. Ante estos datos –en ningún momento se utilizan ni se conocen las *Bucólicas*, las *Géorgicas* o la *Eneida*– cabe concluir la ausencia de los textos virgilianos en la obra historiográfica alfonsí, pero sí la presencia de Ovidio –*Heroidas* y *Metamorfosis* al menos– al que leyeron, tradujeron e incorporaron a la *General Estoria* y la *Estoria de España*<sup>26</sup>. Sin embargo Alfonso X sí debió haber conocido la existencia de las *Bucólicas* y de las *Géorgicas*, pues según M. C. Díaz y Díaz el rey encargó un manuscrito de estas obras a Albelda: “Me permito comentar ahora un préstamo semejante, reconocido mediante recibo por el mismo rey Alfonso X en 1270. En esta fecha declara el monarca que había tomado prestado un Boecio, Prudencio, las *Bucólicas*

---

anónima e inédita”, *RABM* 67 (1959) 697-715; y F. Rubio Álvarez, “Un fragmento de la traducción hecha por Alfonso el Sabio del poema de Lucano la *Farsalia*”, *CD* 171 (1956) 83-85.

<sup>24</sup> M. R. Lida de Malkiel, “La *General Estoria*: notas literarias y filológicas (I)”, *Romance Philology* 12 (1958) 111-142, estudia detalladamente todo tipo de fuentes utilizadas en los talleres alfonsíes para sus obras historiográficas, no sólo clásicas, también bíblicas, patrísticas, árabes y medievales; además, analiza su inclusión en el cuerpo general del texto, cómo y en qué circunstancias.

<sup>25</sup> Sobre este tema incidió también J. R. Chatham, “A thirteenth century Spanish version of the Orpheus myth”, *Romance Notes* 10 (1968) 180-185.

<sup>26</sup> Las razones de este fervor ovidiano son tanto estéticas como intelectuales, pues las *Metamorfosis* relatan las andanzas de los dioses trazando en cierta manera una historia continua desde la creación del mundo – la clerecía de los siglos XII y XIII, la *aetas ovidiana*, veía en ellas la Biblia de los gentiles–, por no hablar de las múltiples posibilidades que ofrecían a la tendencia alegorizante de la época. Entre las razones estéticas de la apreciación literaria de la obra de Ovidio debe contarse con la técnica amplificadora de Alfonso X, que quiere traer al castellano todo lo que dicen en sus lenguas respectivas las fuentes, y para ello Ovidio, con sus frases intencionadamente suspensas y sus interrogaciones retóricas le ofrecía una base de trabajo inmejorable; cf. M. R. Lida de Malkiel, “La *General Estoria*: notas literarias y filológicas”, *art. cit.*, pp. 113-117 y 122-131.

y las *Geórgicas*, las epístolas de Ovidio, Prisciano y Macrobio, y el sueño de Escipión<sup>27</sup>. Pero ello no quiere decir que utilizase los poemas virgilianos en su obra historiográfica, muy avanzada, o prácticamente terminada, hacia 1270.

El elogio de España proviene de una adaptación del isidoriano, matizado seguramente por el filtro genérico de las crónicas latinas anteriores. La referencia a España como “Paraíso de Dios” es la huella más segura de la influencia del toledano y de Jiménez de Rada. En cuanto al desarrollo del elogio debe notarse una estructura similar al virgiliano –aún siendo clave mediata en su génesis– conservada también por Isidoro de Sevilla, y, naturalmente, el seguimiento de los puntos fundamentales de la alabanza:

–preponderancia de España sobre otras tierras, en este caso, como en Isidoro, pospuesto al final: “non a tierra en el mundo que la semeie en abundança, nin se eguale a ella en fortalezas et pocas a en el mundo tan grandes como ella. España sobre todas es adelantada en grandez at mas que todas preciada de lealtad”. No se nombra, a diferencia de Virgilio, otras tierras ajenas inferiores, la simple afirmación de la superioridad es suficiente.

–La riqueza fluvial es muy estimada, tanto por la abundancia de pesca como por los cauces metalíferos de los ríos, tópico ya desde principios de nuestra era.

–El otro gran tema, además de los ríos, es la exaltación de la abundancia de las mieses y frutos de la tierra, de los fértiles campos y los valles deleitosos.

–El ganado y los caballos son riqueza muy estimada.

–Los metales, en los que Alfonso X se recrea enumerándolos con innegable delicia.

–Los valores humanos exaltados en el texto de una crónica general realizada bajo la supervisión directa de un rey tan ambicioso como Alfonso el Sabio son claro exponente de sus afanes políticos: la unificación del imperio heredado de su padre.

---

<sup>27</sup> M. C. Díaz y Díaz, *Libros y librerías en la Rioja altomedieval*, Logroño 1991, p. 274. El autor remite para las pruebas documentales del recibo citado a R. Beer, *Handschriftensschätze Spaniens*, Viena 1984, p. 367.



La virtud más ensalzada es su lealtad al rey y las virtudes palaciegas de sus súbditos. Late en estas palabras lo que Montero Díaz ha llamado “la nostalgia de la unidad de España”, presente también en San Isidoro y según este autor, heredado del elogio trasunto fiel del virgiliano de Pacato Drepanio<sup>28</sup>.

El elogio termina con un apóstrofe a la propia España, cuya grandeza el autor, su rey, se siente incapaz de cantar, adoptando el tópico medieval de la modestia y grandeza de lo tratado frente a la pequeñez del escritor. Este mismo apóstrofe es el que Virgilio dirige a su patria al término de su alabanza, G. II. 173-176, pero a diferencia de la “humildad” del rey sabio, el poeta latino se atreve a abrir las fuentes sagradas y a inaugurar en Roma un nuevo género, el *Ascraeum carmen*.

Destaca en comparación con las *Geórgicas* la ausencia de cualquier referencia al clima, siendo ésta uno de los puntos esenciales del desarrollo del tópico, y de parangones o paradigmas mitológicos, ya que éstos sí fueron fielmente conservados por Isidoro –verbigracia los caballos de Clitumno–. Tal actitud contrasta con la continua glosa que de los mitos clásicos se hace en las dos crónicas alfonsíes.

En cuanto al estilo, el texto alfonsí deja entrever una manifiesta preferencia por las enumeraciones y la adjetivación profusa, amplificando el elogio isidoriano e idealizando por momentos el pasaje –al utilizar determinado adjetivos como “deleytosa”, “loçana”, “briosa”, “complida”– y, al mismo tiempo, introduciendo con las prolijas enumeraciones amplias vetas de realidad –nótese, por ejemplo, la didáctica lista de minerales–.

A partir de Alfonso X, el elogio de España, ya introducido en romance, jugará un papel importante en varios géneros, constituyéndose en lugar común ineludible genérico. En la épica, en *El Poema de Fernán González* (¿1250?), el elogio de España aparece en las estrofas 145-157. Las fuentes son el elogio de la *Historia regum*

---

<sup>28</sup> Cf. S. Montero Díaz, *Introducción al estudio de la Edad Media*, Madrid 1936, pp. 38-41.

*Gothorum* y la crónica latina de Lucas de Tuy, y, quizá, el elogio alfonsí<sup>29</sup>. Otro poema épico –o novela de aventuras–, el *Libro de Alexandre* (¿1230?)<sup>30</sup> que narra la vida de Alejandro Magno en cuaderna vía siguiendo el *Alexandreis* de Gautier de Châtillon, recoge el elogio y lo adapta a otra ciudad, Babilonia, en las estrofas 1460-1469. Es una digresión incorporada por el autor de *Libro* ya que no se encuentra en Châtillon. En el elogio de Babilonia el recuerdo de las *Géorgicas* anda ya algo lejano pues la fuente principal es el elogio de España isidoriano.

En la novela pastoril será la *Diana enamorada* de Gil Polo (Valencia 1564), quien continúe el elogio de España. Gil Polo transforma el elogio alfonsí en un canto a su tierra natal, Valencia, en el libro III de su cultísima novela pastoril. Aunque el autor conoce la *Bucólicas* y la *Eneida*, que utiliza muy libremente según F. López Estrada<sup>31</sup>, no parece haber leído las *Géorgicas*. En la prosa elegante de su novela, Gil Polo ha encajado perfectamente el elogio alfonsí, remodelándolo en equilibrado estilo, que oscila briosamente entre la quietud de los sustantivos –la abundancia de abstractos proviene de la transformación de los brillantes adjetivos del elogio alfonsí– y la armonía de los adjetivos. Se ha eliminado las pormenorizadas referencias a producciones útiles y

---

<sup>29</sup> Cf. G. Davis, "The development of a national thema in medieval Castilian literature", *art. cit.*, p. 153. A. D. Deyermond, por el contrario, al fecharlo anteriormente –hacia el 1200 con la entrada de la épica francesa en la península– señala que se encuentra resumido en las crónicas de Lucas de Tuy de Jiménez de Rada, y en la *Estoria de España* alfonsí; cf. A. D. Deyermond, *Historia de la literatura española*, t. 1, *Edad Media*, trad. Luis Alonso López, Barcelona 1991 (=1973), pp. 74-78. Quizá habría que pensar en un origen isidoriano del elogio en el *Poema de Fernán González* que es compartido por todas estas obras.

<sup>30</sup> La fecha de composición del *Libro de Alexandre* es sin duda una auténtica *tour de force* de la filología románica. Todas las bases sobre las que los críticos argumentan sus teorías son meras hipótesis, Dutton, Willis, Ware y recientemente Marcos Marín, son los que abiertamente han enfrentado el problema, más no han llegado a ninguna solución realmente válida; sobre este problema cf. la introducción al *Libro de Alexandre* de J. Cañas, Madrid 1988, pp. 24-31. Esta cuestión, unido a la también desconocida fecha de composición del *Poema de Fernán González* hace que en unos autores una obra figure como fuente de la otra, siempre dependiendo de la fecha de composición que se les adjudique; ante esto, lo más seguro es remitir las coincidencias en el elogio de España a su fuente común más segura, la *Historia regum Gothorum* de Isidoro de Sevilla.

<sup>31</sup> M. J. Bayo, *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento*, Madrid 1970, p. 265, afirma que Gil Polo "venera a Virgilio". Gil Polo toma directamente muchos de los tópicos bucólicos y algunos pasajes de la *Eneida* –como I 87-9, la descripción de la tormenta–. Consúltense las notas a pie de página de la edición de F. López Estrada de la *Diana enamorada*, Madrid 1987, pp. 120, 131, 139, 141, 166, 179, 196 y 212 y la p. 28 de la introducción.

mineras pra alejar cualquier viso de enumeración didáctica medieval y acentuar la idealización del paisaje despreocupado y alegre de la vida pastoril. La *Galatea* de Cervantes recupera el elogio, tanto de la tradición española, como quizá de las propias *Geórgicas*.

En 1604 aparece la *Grandeza Mexicana* de Balbuena, autor virgiliano por excelencia. Su obra quiere ser unas *Geórgicas* mexicanas, un elogio ampliado de México.

En historiografía el tópico cuenta con innumerables imitadores, entre ellos la *Historia de España* del padre Mariana (1536-1623). Junto a ésta *La España defendida* de Quevedo (1609), que lo hereda de la historiografía. El tópico adolece en estos textos de un alto grado de convencionalismo y retoricismo poético.

### 1.3. *La Galatea* de Miguel de Cervantes Saavedra (1585)

*La Galatea* de Cervantes (Alcalá 1585) es otra contribución a la discusión sobre el amor tan seria como lo había sido la de Gil Polo. Pero, quizá, el exceso de seriedad y la solidez que Cervantes intenta dar al mundo pastoril hacen que se le escape el hechizo del género. Efectivamente, *La Galatea* ha sido definida como la novela pastoril más realista de todas las de su género, en la que incluso la violencia tiene cabida<sup>32</sup>. Estas dos tendencias, la artificiosidad del género, ya saturado de convencionalismos, y los nuevos aires de verosimilitud de Cervantes se hacen eco en la descripción y elogio de las riberas del Tajo, libro VI<sup>33</sup>, en boca de dos pastores, Timbrio y Elicio:

---

<sup>32</sup> Este carácter atípico de la novela pastoril cervantina ha sido señalado por todos los que la han estudiado, cf. J. B. Avalle-Arce, *La novela pastoril española*, Madrid 1974, pp. 229 y ss.; F. López Estrada, *La Galatea. Un estudio crítico*, La Laguna 1948, pp. 94 y ss; o B. M. Damiani, "The Rhetoric of Death in *La Galatea*", en *La Galatea de Cervantes cuatrocientos años después*, J. B. Avalle Arce (ed.), Delaware 1971, pp. 64-65; más explícita es la obra de M. Ricciardelli, *Originalidad de La Galatea en la novela pastoril española*, Montevideo 1966, que compara la novela con sus modelos llegando a firmar que el mundo de *La Galatea* se comienza a dibujar de manera mortal y perecedero, con risas y dolores, con curas y médicos, y sobre todo con Dios, humanizándose el género en un paso agigantado hacia la novela moderna, hacia el *Quijote*.

<sup>33</sup> La edición consultada es la de J. B. Avalle-Arce, Madrid 1987, pp. 404-406.

## *Las Géorgicas como fuente de excursos. Libro II*

–No poca maravilla me causa, Elicio, la incomparable belleza destas frescas riberas, y no sin razón, porque quien ha visto como yo, las espaciosas del nombrado Betis, y las que visten y adornan al famoso Ebro y al conocido Pisuerga, y en las apartadas tierras ha paseado las del sancto Tíber y las amenas del Po, celebrado por la caída del atrevido moço, sin dexar de haver rodeado las frescuras del apascible Sebeto, grande ocasión havía de ser la que a maravilla me moviesse de ver otras algunas.

–No vas tan fuera de camino en lo que dices, según yo creo, discreto Timbrio –respondió Elicio–, que con los ojos no vea la razón que de decirlo tienes: porque, sin duda, puedes creer que la amenidad y frescura de las riberas de este río hacen notoria y conocida ventaja a todas las que has nombrado, aunque entrase en ellas las del apartado Janto, y del conocido Anfriso, y el enamorado Alpheo; porque tiene y ha hecho cierto la experiencia que, casi por línea derecha, encima de la mayor parte de estas riberas, se muestra un cielo luciente y claro, que con un largo movimiento y con vivo resplandor, parece que convida a regocijo y gusto al corazón que de él está más ajeno. Y si ello es verdad que las estrellas y el sol se mantienen, como algunos dicen, de las aguas de acá abajo, creo firmemente que las de este río sean en gran parte ocasión de causar la belleza del cielo que le cubre, o creeré que Dios, por la misma razón que dicen que mora en los cielos, en esta parte haga lo más de su habitación. La tierra que lo abraza, vestida de mil verdes ornamentos, parece que hace fiesta y se alegra de poseer en si un don tan raro y agradable, y el dorado río, como en cambio, en los brazos de ella dulcemente entretejiéndose, forma como de industria mil entradas y salidas, que a cualquiera que las mira llenan el alma de placer maravilloso, de donde nace que, aunque os ojos tornen de nuevo muchas veces a mirarle, no por eso dejan de hallar en él cosas que les causen nuevo placer y nueva maravilla. Vuelve, pues los ojos, valeroso Timbrio, y mira cuánto adornan sus riberas las muchas aldeas y ricas

caserías que por ellas se ven fundadas. Aquí se ven en cualquiera sazón del año andar la risueña Primavera con la hermosa Venus en hábito sucinto y amoroso, y Céfiro, que la acompaña con la madre Flora delante, esparciendo a manos llenas varias y odoríferas flores. Y la industria de sus moradores ha ahecho tanto, que la Naturaleza, incorporada con el Arte, es hecha artífice y connatural del Arte, y de entrambas a dos se ha hecho una tercia Naturaleza, a la cual no sabré dar nombre. De sus cultivados jardines, con quien los huertos Hespérides y de Alcinoos pueden callar; de los espesos bosques, de los pacíficos olivos, verdes laureles y acopados mirtos; de sus abundosos pastos, alegres valles y vestidos collados, arroyos y fuentes que en esta ribera se hallan, no se espere que yo diga más, sino que si en alguna parte de la Tierra los Campos Elíseos tienen asiento, es sin duda, en esta. ¿Qué diré de la industria de las altas ruedas, con cuyo continuo movimiento sacan las aguas del profundo río y humedecen abundantemente las eras que por largo espacio están apartadas? Añádase a todo esto criarse en estas riberas las más hermosas y discretas pastoras que en la redondez del suelo pueden hallarse, para cuyo testimonio, dejando aparte el que la experiencia nos muestra y lo que tú, Timbrio, has que estás en ellas y has visto, bastará traer por ejemplo a aquella pastora que allí ves ¿oh Timbrio...

El texto se halla preñado de referencias mitológicas y clásicas, además de un amplio sentido neoplatónico de interacción de la belleza, la naturaleza y el alma humana, teorías a las que ni el género pastoril en general, ni *La Galatea* son ajenos<sup>34</sup>. Si Cervantes consultó directamente las *Geórgicas*, o cualquier otra obra virgiliana, no

---

<sup>34</sup> Explicar la dependencia de la novela pastoril del neoplatonismo, especialmente la interrelación entre la naturaleza y el amor, sería incidir en lo obvio, pues ambos conceptos, el apartamiento e inocencia de la vida pastoril, su pureza y perfección debidas a la cercanía de la naturaleza y las razones de amor, son las bases del género. En este texto la interacción de la contemplación de la naturaleza bella, supremo bien y el alma humana está clarísimamente expuesta. Sobre las relaciones entre los neoplatónicos y *La Galatea* cf. F. López Estrada, "La influencia italiana en *La Galatea* de Cervantes", *CL* 4 (1952) 162-166 y J. B. Avello-Arce, *Don Quijote como forma de vida*, Madrid 1976, pp. 163-167.

podemos afirmarlo. Ningún crítico se pone de acuerdo al respecto, R. Schevill considera que Cervantes leyó probablemente la *Eneida* en la versión de Gregorio Hernández<sup>35</sup>; López Estrada<sup>36</sup> duda de un eco directo del espíritu virgiliano, tan presente a través de la obra de Sannazaro; A. Marasso<sup>37</sup> analiza y afirma rotundamente la presencia de Virgilio en toda la producción cervantina.

La presencia de la tradición clásica en *La Galatea* no es pequeña. Además de los tópicos heredados del entramado pastoril italiano y español anterior, el personaje de la amazona Camila –que se encarna en la libre Gelasia primero y luego en la quijotesca Marcela–, y los rituales fúnebres en honor de Anquises, *Aen.* V 42-604, –reproducidos en el libro VI de *La Galatea*–, son huellas indudables del poeta latino<sup>38</sup>.

El elogio de las orillas del Tajo deja traslucir ciertas huellas del elogio virgiliano de Italia, no sólo de contenido sino también algunos detalles formales recuerdan el texto de las *Geórgicas*. En primer lugar habría que notar una similitud estructural, el orden que se sigue es exactamente igual al virgiliano:

–La supremacía frente a otras tierras, otras riberas y otros ríos, ya españoles, ya lejanos como los virgilianos Po, Sebeto, Tíber, Janto o Anfriso. No faltan tampoco las alusiones mitológicas a Faetón.

–La amenidad y fertilidad de las tierras, en las que resuenan los adjetivos y abstractos felizmente acuñados por Alfonso X. Es la excusa para la disertación platónica acerca de los dones naturales y su contemplación.

–La mención al “dorado río” es ya un tópico para referirse a los ríos de la península Ibérica, Virgilio, Ovidio, Plinio, Isidoro, y Alfonso X lo siguen fielmente.

---

<sup>35</sup> R. Schevill, *Ovid and the Renascence in Spain*, op. cit., p. 142.

<sup>36</sup> F. López Estrada, *La Galatea. Un estudio crítico*, op. cit., p. 53.

<sup>37</sup> A. Marasso, *Virgilio y Cervantes*, op. cit.

<sup>38</sup> La presencia de la tradición clásica en *La Galatea* ya ha sido estudiada anteriormente; los trabajos más extensos son los capítulos “Alusiones clásicas de *La Galatea*” y “La poesía clásica y *La Galatea*”, de F. López Estrada, *La Galatea...*, op. cit., pp. 143-144 y 51-56 respectivamente, que incide sobre todo en la huella de Ovidio; cf. también E. Herreros Tabernero, “La tradición clásica en *La Galatea* de Cervantes”, en *Tradició Clàssica. Actes del XI Simposi de la Secció Catalana de la SEEC*, Andorra 1996, pp. 425-430, que estudia la influencia de Horacio y Virgilio.

## *Las Géorgicas como fuente de excursos. Libro II*

–El elogio de las obras del hombre, los dones logrados por la industria del hombre es realzado por Cervantes de manera especial, por el que deja correr la pluma. Es en este momento cuando desempeña un papel importante el realismo que impregna el tono general de la novela: los caseríos, la descripción del molino más adelante, los encauzados regadíos.

–Mezclado en el anterior se loa la primavera que reina en las abundosas tierras. El retrato de esta, personificada y acompañada de otros personajes, es típicamente renacentista; se acerca muchísimo a una descripción verbal del famoso cuadro de Botticelli sobre el tema.

–La belleza de fuentes y jardines, de los árboles, de la verdura y frescura de sus valles y bosques nos presentan una naturaleza, por una parte cercana al *locus amoenus* bucólico, y por otra, domesticada por la mano del hombre. La mención de los Campos Elíseos enlaza con la tradición cristianizadora del elogio, comparando la tierra loada con el Paraíso, de las crónicas medievales.

–El clímax del elogio coincide, como en Virgilio, en la parte final, en la que se elogia a las aguerridas estirpes italianas y a su emperador Octaviano. Aquí el acento se desplaza hacia un valor más pastoril, la belleza de sus pastoras, y se enlaza con el elogio de la más bella de todas, Galatea.

Formalmente Cervantes observa algunas fórmulas muy virgilianas como la introducción de un nuevo elemento en una enumeración con la interrogación “¿Qué diré...?”, o con el imperativo “Añádase a todo esto...”, las referencias a lugares mitológicos como el río Alfeo o los huertos de Alcinoos, el adverbio “aquí...”, traducción del *hinc* que continuamente se utiliza en la *laus Italiae* geórgica.

### **1.4. La *Grandeza mexicana* de Bernardo de Balbuena (1604)**

La *Grandeza Mexicana*, la primera obra de Balbuena que se publicó, en 1604 en la ciudad de Méjico, fue probablemente la última compuesta por el autor. En su intento de emular a Virgilio había compuesto un libro de églogas, *Siglo de Oro en las*

## *Las Géorgicas como fuente de excursos. Libro II*

*selvas de Erífíle*, y un gran poema épico, *El Bernardo*, ambos siguiendo la estela de las *Bucólicas* y la *Eneida* receptivamente. Las *Geórgicas* le servirán de modelo para construir una obra que glose las bellezas terrenales de su tierra de adopción, México.

*La Grandeza mexicana* es una larga cadena de tercetos encadenados de endecasílabos, dividida en nueve cantos. En ellos Bernardo de Balbuena, obispo de Jamaica pero manchego de nacimiento, celebra la gloria de la tierra donde pasó la mayor parte de su vida<sup>39</sup>. Es un hermoso poema barroco, lleno de resonancias clásicas que “nos describe más bien las plantas de Virgilio o de Plinio que las que fueron reveladas al Viejo Mundo por Oviedo y Francisco Hernández”<sup>40</sup>. No son sólo Plinio y Virgilio las únicas autoridades clásicas que se pasean por la *Grandeza Mexicana*, Tibulo, Horacio y Ovidio, entre otros muchos, dejaron su huella<sup>41</sup>.

La primera edición del poema va precedida de una carta al Arcediano don Antonio Ávila de la Cadena; en ella el autor pretende lucir todos sus conocimientos para, así, ganar el apoyo de un patrón poderoso. Numerosas son las citas de autores clásicos, eclesiásticos, e incluso contemporáneos; y entre ellas cuatro citas directas de las *Geórgicas* de Virgilio, seguidas de su traducción.

La primera cita se refiere a los versos 363-364 del libro I, aducidos a propósito de los posibles significados y simbolismos de la garza, que según Balbuena<sup>42</sup>:

Como que va ya alla a buscar la serenidad y la paz, y traernosla en sus alas. Pues nunca vaja sino con ella y con el buen tiempo. Por cuya razón señalando Virgilio señales de tempestad en su astrologia rustica dixo. I. Georg.

*notasque paludes*

*Deserit, atque altam supra volat Ardea nuuem.*

Sus conocidos lagos dextera y sube

---

<sup>39</sup> Cf. J. Rojas Garcidueñas, *Bernardo de Balbuena. La vida y la obra*, Méjico 1958; y J. Van Horne, *Bernardo de Balbuena. Biografía y crítica*, Guadalajara (México) 1940.

<sup>40</sup> M. Menéndez y Pelayo, *Historia de la poesía hispanoamericana*, Madrid 1911, p. 58.

<sup>41</sup> Cf. E. Herreros Tabernero, “Tibulo en Bernardo de Balbuena”, *CFC-Elat* 6 (1994) 85-89.

<sup>42</sup> La edición consultada ha sido la anotada y magníficamente prologada por J. Van Horne, Illinois 1930.



## *Las Géorgicas como fuente de excursos. Libro II*

La garza altiua a la mas alta nuue.

La segunda cita es también del libro I, vv. 18-19, acerca de la antigüedad del aceite de oliva:

*Adsis o Tegeae fauens, oleaeque Minervae Inuentrix...*

Y tu, Tegeo Pan, y tú Minerva,

De la oliva inventora,

Asistid a mi intento favorables...

De nuevo cita el libro I. v. 57 como ejemplificación de la variedad de productos:

*India mittit ebur, molles sua thura Sabaei*

La India envia marfil. Los regalados

Sabeos sus enciensos.

Por último, reproduce el v. 69 del libro II seguido, como en los casos anteriores de su traducción:

*Speluncae, uiuique lacus ac frigida Tempe*

Las cuevas, lagos vivos y frío Tempe.

Las citas siguen el procedimiento propio de la época de citar el texto latino y la traducción. Tales citas, como otras tantas de otros autores clásicos –de las otras obras de Virgilio cinco–, pudiera no ser fruto de un conocimiento directo, sino valiéndose de libros compilados para este fin. A tal efecto cierra la primera edición de la *Grandeza* un “Compendio apologético”, curioso ensayo sobre la poesía española coetánea al autor; en él nombra varias compilaciones de citas latina y griegas como la *Polyanthea* de Nani Mirabelio, los *Hieropluphica* de Pierio Valeriano, o el *Diccionario Geográfico* de Carolus Stephanus. Pero no todas las autoridades citadas en el prólogo de la *Grandeza* están incluidas en estas obras enciclopédicas, además Van Horne hace notar que las traducciones de las citas –que no siempre se encuentran– son propias de Balbuena, “con bastante fidelidad y brío, aunque a menudo con algún ornamento

adicional característico del poeta de *El Bernardo*<sup>43</sup>. A pesar del uso evidente de fuentes secundarias todo parece indicar que Balbuena conocía y amaba muchos textos latinos. Y el indicio más evidente de su conocimiento y afición y admiración por Virgilio es la continua imitación que persigue en todas sus obras, a imagen y semejanza de las virgilianas.

*La Grandeza Mexicana* quiere ser el equivalente mexicano del canto a Italia y sus campos que suponen las *Geórgicas*. La guía rectora del poema latino se manifiesta en la estructura, la temática y en numerosas referencias formales de la obra de Balbuena. El poema, que se presenta como una carta “del Bachiller Bernardo de Balbuena a la Señora Doña Ysabel de Tobar y Guzmán, descriuiendo la famosa ciudad de Mexico, y sus grandezas”, se divide en nueve cantos o capítulos. El primero es un canto general a Méjico y su asiento; el segundo alaba el origen y magnificencia de sus edificios; el tercero se dedica a los caballos y a otros productos; el cuarto pondera las actividades intelectuales y eclesiásticas del país americano; el quinto pasa revista a los árboles de la tierra; el sexto dedícase a la primavera inmortal y sus indicios; el séptimo describe la belleza de sus ciudades y el VIII su religión y estado, virtudes estas, la de la fe y una rectitud sin par en sus gobernadores, por las que se distingue del resto de países; y el último, el noveno, enumera de nuevo las bondades de Méjico para terminar con una alabanza del emperador Carlos V y un apóstrofe a España, madres de heroicos conquistadores e innumerables tierras conquistadas allende los mares. A pesar de las numerosas digresiones, cambios de perspectiva e intereses distintos, podría afirmarse que Balbuena está siguiendo el orden establecido por la *laus Italiae* virgiliana.

El primer y el último capítulos son programáticos, el primero anuncia lo que ha de venir, el noveno, antes del apóstrofe final, recapitula lo anteriormente cantado. Nos interesa especialmente un resumen anticipador en los primeros tercetos de la *Grandeza Mexicana*. Mas antes, la dedicatoria a su protectora (canto I, tercetos 1-23),

---

<sup>43</sup> J. Van Horne, “Introducción” a su edición citada de la *Grandeza Mexicana*, p. 16.

## *Las Géorgicas como fuente de excursos. Libro II*

doña Isabel de Guzmán, de quien ha recibido el encargo del poema, orden nada fácil y que sin la inspiración de su mecenas quedaría sin vuelo:

- 14           A ora en las regiones estrelladas  
              Las alas de tu altiuro pensamiento  
              Anden qual siempre suelen remontadas.
- 15           O en mas humilde y blando sentimiento  
              De la fortuna, culpen el agrauio  
              De no ajustarse a tu merecimiento...
- 17           Do quiera que te hallare esta voz nueva,  
              En cielo, en tierra, en gusto, o en disgusto,  
              a oyrla vn rato tu valor te mueva...
- 21           Al fin vn perfectissimo retrato  
              Pides de la grandeza Mexicana,  
              A ora cueste caro, a ora barato.
- 22           Cuydado es graue y carga no liuiana  
              La que impones a fuerzas tan pequeñas,  
              Mas no al deseo de seruirte y gana.

Balbuena sigue las directrices, ya tópicas en todo prólogo que se precie, de la falsa modestia y la grandeza de lo tratado frente a la pequeñez de la pluma que emprende la tarea. Pero el terceto 22 recuerda mucho aquella “queja” de Virgilio por el encargo de Mecenas, *G. III 40-42: interea Dryadum siluas saltusque sequamur / intactos, tua, Maecenas, haud mollia iussa: / te sine nil altum mens incohat*. Y la “voz nueva” de Balbuena bien pudiera ser los caminos no hollados de las Driades.

Los tercetos 24-50 son un resumen del resto del poema:

- 24           Vañada de vn templado fresco viento,  
              Donde nadie creyó que vbiese mundo,  
              Goza florido y regalado asiento.
- 25           Casi debaxo el tropico fecundo  
              Que reparte flores de Amaltea,  
              Y de perlas empreña el mar profundo,

*Las Géorgicas como fuente de excursos. Libro II*

- 26           Dentro en la zona por do el sol pasea,  
              Y el tierno Abril embuelto en rosas anda  
              Sembrando olores hechos de librea,
- 27           Sobre vna delicada costra blanda,  
              Que en dos claras Lagunas se sustenta,  
              Cerca de las por cualquiera vanda.
- 28           Labrada en grande proporcion y quanta  
              De torres, Chapiteles, ventanajes,  
              Su machina soberuia se presenta,
- 29           Con bellisimos lexos y paysajes,  
              Salidas, recreaciones y holguras,  
              Huertas, granjas, molinos y boscajes,
- 30           Alamedas, Iardines, espesuras  
              De varias plantas y de frutas bellas  
              En flor, en cierce, en leche, ya maduras.
- 31           No tiene tanto numero de estrellas  
              El cielo, como flores su guirnalda,  
              Ni mas virtudes ay en el que en ellas.
- 32           De sus altos vestidos de esmeralda,  
              Que en rico agosto y abundantes mieses  
              El bien y el mal reparten su falda,
- 33           Nacen llanos de yguales intereses,  
              Cuya labor y fertiles cosechas  
              En vno rinden para muchos meses.
- 34           Tiene esta gran ciudad sobre agua hechas  
              Firmes calçadas, que a su mucha gente,  
              Por capaces que son, vienen estrechas.
- 35           Que ni el cauallo Griego hizo puente  
              Tan llenas de armas al Troyano muro,  
              Ni a tantos guio Vlises el prudente,
- 36           Ni quando con su Cierço el frio Arturo

*Las Géorgicas como fuente de excursos. Libro II*

- Los arboles desnuda, de agostadas  
Ojas así se cubre el suelo duro,  
37 Como en estos caminos y calzadas  
En todo tiempo y todas ocasiones,  
Se ven gentes cruzar amontonadas...  
40 Harrieros, oficiales, contratantes,  
Cachopines, soldados, mercaderes,  
Galanes, caualleros, pleyteantes,  
41 Clerigos, frayles, hombres y mugeres,  
De diuersa color y professions,  
De varios estado y varios pareceres...  
44 O inmenso mar donde por mas que crescen  
Las olas y auenidas de las cosas,  
Ni las echas de ver ni se parecen.  
45 Cruzan sus anchas calles mil hermosas  
Acequias, que qual Sierpes cristalinas  
Dan bueltas y rebueltas deleytosas,  
46 Llenas de estrechos barcos, ricas minas  
De prouision, sustento y materiales  
A sus fabricas y obras peregrinas,  
47 Anchos caminos, puertos principales  
Por tierra y agua a quanto el gusto pide  
Y puedes alcanzar deseos mortales...

En este adelanto del argumento Balbuena ha prescindido de la mención de la primavera eterna y la primacía de México sobre otras tierras. A continuación se enzarza en una curiosa disquisición sobre los beneficios de la riqueza sobre la pobreza. Pero esos dos puntos obviados que son fundamentales en Virgilio sí aparecerán en capítulos posteriores.

## *Las Géorgicas como fuente de excursos. Libro II*

En el canto II, dedicado a la magnificencia de los edificios mexicanos, declara a México superior por su población numerosa a otras ciudades como Troya, Roma, Venecia, II 23-24, y Tebas, 27-29:

Y Thebas con su musica y deydades  
Levantar Muros y edificios rudos,  
Que mas que eso acreditan las edades,  
El sabio Cadmo hazer surcos desnudos,  
Y alli cosecha de azeradas gentes,  
Sembrando dientes y coxendo escudos,  
Que Mexico por pasos diferentes  
Esta en la mayor cumbre de grandeza  
Que vieron los pasados y presentes.

Tras proclamar también la superioridad de las tierras itálicas sobre otras, casi con las mismas palabras –aunque utilizando otro mito, el de Jasón–, declaraba Virgilio que de otra manera estaba poblada Italia: *haec loca non tauri spirantes naribus ignem / inuertere satis immanis dentibus hydri, / nec galeis densisque uirum seges horruit hastis* (G. II 140-142).

A los caballos está dedicado el canto III. En el elogio de las *Geórgicas* se alaban los caballos de las riberas de Clitumno (G. II 145-148); en la *Grandeza* se enumera una serie de caballos mitológicos y literarios inferiores a los mexicanos: los de Acarnania, los primeros que utilizaron el freno, terceto 2, nombrados también en G. III 115, como inventores del freno<sup>44</sup>; el de Mesapo y el de Castor, terceto 3, mientras en las *Geórgicas* III, 90, se prefiere a Cílaro, el caballo de Pólux; o los caballos de Gaete, que desafían al viento, terceto 4:

Ni los ligeros potros de Gaete.  
que al viento y a los años desafían,

---

<sup>44</sup> Se refiere la alusión a los lapitas, pueblo a caballo entre la leyenda y la historia, al que se suele situar en el norte de Grecia, Tesalia o Acarnania; cf. C. Falcón Martínez *et alii*, *Diccionario de Mitología clásica*, t. 2, Madrid 1980, p. 378.

entrando en cinco y no llegando a siete

también tomados de G. III 190-194, aunque un año más joven: *at tribus exactis ubi quarta accesserit aestas... / tum cursibus auras / tum uocet*. O las yeguas lascivas de Lusitania “que de los aires concebían”, terceto 5; el motivo, ya de anterior tradición, se halla en G. III 271-275, aunque situado en Asia: *continuoque auidis ubi subdita flamma medullis / (uere magis, quia uere calor redit ossibus), illae / ore omnes uersae in Zephyrum stant rupibus altis, / exceptantque leuis auras, et saepe sine ullis / coniugiis uento grauidae (mirabile dictu)<sup>45</sup>*.

El final del capítulo IV ensalza los valores humanos que cobija México; se alaba fundamentalmente la dedicación a las letras y el celo religioso, como bien convenía a quien tuvo a bien medrar en el escalafón eclesiástico, terceto 71:

Que pueblo, que ciudad sustenta el suelo

Tan llena de diuinas ocasiones,

Trato de Dios y religioso celo

Otra de las actitudes y actividades cultivadas y alabadas es la cortesía, a la que se dedica el canto V, lleno de color bucólico para pintar la vida de la corte, no en vano México es una ciudad civilizada: “Hermosura, altivezes, gallardia, / Nobleza, discrecion, primor, aseo, / Virtud, lealtad, riquezas, hidalguia”, digno espejo de la metrópoli.

La primavera inmortal y sus indicios es el cuidado del canto VI, enorme ampliación del *uer adsidium*: “Todo el año es aqui Mayos y Abriles, / Temple agradable, frio comedido, / Cielo sereno y claro, ayres sutiles” (terceto 7). Balbuena lo compara con el famoso valle mitológico del Tempe, donde Virgilio sitúa el paisaje ideal de su alabanza del campo (G. II 469) y el deleitoso valle donde bajo las aguas mora Cirene (G. IV 317); éste mismo valle es México, de eterno verano (terceto 17):

---

<sup>45</sup> El tópico de las yeguas preñadas por el viento se remonta a Aristóteles, *H. A.* 572a8-30, quien se refiere a las yeguas de Creta. Virgilio sitúa la maravilla más allá del Gárgaro y del Ascanio, probablemente en Bitinia; cf. R. F. Thomas, *A Commentary on Virgil's Georgics*, t. 2, Cambridge 1988, pp. 92-93. Es Varrón quien lo traslada a España, concretamente a la Bética, *R. R.* II,1,19. Góngora tomará este motivo varias veces en su obra, también Soto de Rojas en su *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*.

## *Las Géorgicas como fuente de excursos. Libro II*

Es el valle de Tempe, en cuya vega  
Se cree que sin morir nacio el verano,  
Y que otro ni le iguala ni le llega.

En un paisaje donde abundan los elementos bucólicos<sup>46</sup> aparece de nuevo un rasgo de origen geórgico, las ninfas tejiendo bajo las aguas, correlato de las compañeras de Cirene en el libro IV de las *Geórgicas*, vv. 334-350; los tercetos 44-52 presentan una imagen semejante, aunque el motivo ya había tenido gran difusión en la literatura española a través de Garcilaso, *Egloga* III, y el léxico de Balbuena no se libraría tal influencia: “ninfas de marfil labradas”, “claras olas”. He aquí las ninfas de la *Grandeza*:

- 45            Y en los frios estanques con cimientos  
              De claros vidrios las nereidas texen  
              Bellos lazos, lasziuos mouimientos.
- 46            Vnas en verde junzia se entretexen,  
              Otras por los cristales que relumbran  
              vistasas bueltas texen y destexen.
- 47            Las claras olas que en contorno alumbran,  
              Como espejos quevrados alteradas,  
              Con tembladores rayos nos deslumbran,
- 48            Y con la blanca espuma alxofaradas  
              Muestran por transparentes vidrieras  
              Las bellas ninfas de marfil lavradas.
- 49            Juegan, retozan, saltan plazenteras,  
              Sobre el blando cristal que se desliza

---

<sup>46</sup> El paisaje que se presenta en la *Grandeza*, más que bucolismo lo que busca es la idealización, por ello la recurrencia a tópicos literarios que la favorezcan, ya sean de las *Bucólicas* ya de las *Geórgicas*, Balbuena se adscribe a una corriente muy en boga en siglos posteriores, pero que él contribuirá a fundamentar, la corriente “americana-edadorista”, que ve en el continente descubierto un nuevo paraíso, un genero humano todavía no corrompido, un lugar donde construir una nueva utopía; Bello será continuador en cierta manera de esta tendencia. Sobre este tema cf. S. Cro, *Realidad y utopía en el descubrimiento y conquista de la América Hispana (1492-1682)*, Madrid 1983, pp. 221-224; y J. Lafaye, “La utopía criolla de la primavera indiana”, en *Quetzalcoalt y Guadalupe*, México 1977, pp. 99-109.



## *Las Géorgicas como fuente de excursos. Libro II*

- De mil traças, posturas y maneras.  
50 Vna a golpes el agua crespa eriza,  
Otra con sesgo aliento se resbala,  
Otra cruza, otra buelve, otra se enriza,  
51 Otra, cuya beldad nadie la iguala,  
Con guirnaldas de flores y oro a bueltas  
haze corros y alardes de su gala.

En el capítulo VII las alabanzas se dirigen a aquellos nobles que ha albergado México: Acevedo y Zúñiga, el gran Mendoza, los dos Velascos, don Martín Enríquez y otros que llegaron a ser gobernadores del Virreinato, su cabildo y regimiento, tema que “Pide vn Virgilio en eminencia y curso” (terceto 37). Esto sería el equivalente de las ilustres estirpes guerreras cantadas por Virgilio en su *laus Italiae* de G. II 167-170; como el latino termina su elogio con un elogio del emperador Octaviano y un apóstrofe a Italia, así Balbuena concluye con elogiosas palabras para Carlos V (terceto 89) y la metrópoli España (tercetos 93 y ss.), madre de gloriosos escuadrones invictos por todo el orbe, hasta las riberas del Indo (terceto 99) –donde el César romano había llegado vencedor (G. II 172)–.

La intromisión del yo del poeta en su labor laudatoria es el punto final de la alabanza virgiliana que Balbuena también observa cerrando su poema con la siguiente cuarteta:

De mi pobre caudal el corto empleo  
Reciue en esta amago, do presente  
Conozcas tu grandeza, o mi deseo  
De celebrarla al mundo eternamente.

Balbuena, barroco en la expresión, renacentista en su concepción, marca el comienzo de la literatura americana<sup>47</sup> contribuyendo de manera importantísima a la introducción en el Nuevo Mundo de las autoridades clásicas

---

<sup>47</sup> Claras son en este sentido las palabras de Menéndez Pelayo, *Historia de la poesía hispanoamericana*, op. cit., pp. 57-58: “Si de algún libro hubiéramos de datar el nacimiento de la poesía americana propiamente

El elogio de España no es un tópico aquí olvidado. Quedó firmemente establecido por Alfonso X en su *Estoria de España*; la historiografía posterior seguirá sus pasos e ilustres historiadores incorporarán el elogio en sus obras. La huella virgiliana, a través de esta transmisión indirecta, se ha ido borrando lentamente, de ella no quedarán apenas vestigios formales y mucho menos aún la consciencia del origen del tópico. Egregios representantes del devenir del tópico son el obispo Juan Gil de Zamora y su *Liber de Praeconiis Hispaniae* y Fernán Pérez de Guzmán con su *Los loores de los claros varones de España* –quien por cierto condena las “obras baldías” de Virgilio y Ovidio que “parecen al que soñando / falla oro, e despertando / siente su manos vacias” (copla 49)<sup>48</sup> entre los medievales; en el Renacimiento con el auge del nacionalismo aparecen los panegíricos, algunos latinos como el de Marineo Sículo, *De memorabilibus Hispaniae* y el de Pedro de Medina, *Libro de las grandezas i cosas memorables de España*, que conservan la estructura de los medievales sin añadir nada más. El más famoso de todos los elogios posteriores fue el de el padre Juan de Mariana (1536-1623) que inicia su *Historia de España* con el elogio de la fertilidad de España<sup>49</sup>. Por su parte Quevedo cumple con el ritual en su obra en prosa *España defendida i los tiempos de ahora de las calumnias de los*

---

dicha, en éste Balbuena nos fijaríamos más bien que en el *Arauco domado* de Pedro de Oña, aunque éste era chileno y Balbuena español”. Igual es la opinión, más reciente, de Octavio Paz, *Las peras del olmo*, México 1965, pp. 11-12.

<sup>48</sup> *Cancionero castellano del siglo XV*, editado por R. Foulché-Delbosc, t. 1, Madrid 1912, pp. 706-752.

<sup>49</sup> La obra comienza con el siguiente epígrafe: “De la venida de Túbal y de la fertilidad de España”, bajo el cual se recoge el elogio alfonsí: “La tierra y provincia de España, como quier que se pueda comparar con las mejores del mundo universo, á ninguna reconoce ventaja, ni en el saludable cielo de que goza, ni en la abundancia de toda suerte de frutos y mantenimientos que produce, ni en copia de metales, oro, plata y piedras preciosas, de que toda ella está llena... antes por estar asentada en medio de las dos dichas provincias goza de mucha templanza; y así bien el calor del verano, como las lluvias y heladas del invierno, muchas veces la sazonan y engrasan entanto grado, que de España no solo los naturales se proveen de las cosas necesarias á la vida, sino que aun á las naciones extranjeras y distantes, y á la misma Italia cabe parte de sus bienes...”, J. de Mariana, *Historia de España*, Madrid 1841, pp. 1-3.

*noveleros y sediciosos* (Madrid 1609). Su *laus* sigue las pautas isidorianas y alfonsíes, con gran influencia de Pompeyo Trogo y Justino e incluso alguna del elogio de Mariana<sup>50</sup>.

## 2. La alabanza del campo (II 458-540)

El canto a la vida campestre, al igual que la Edad de Oro y la alabanza de la patria, ni es un tópico nuevo en las letras latinas antes de Virgilio ni se ha desarrollado “puro” después de él. Esto es, el canto a la vida del campo hunde sus raíces en la literatura griega y en su desarrollo han contribuido otros temas limítrofes con él: al ensalzamiento de lo pastoril se han ido incorporando sentimientos aledaños como el desprecio de la ciudad, el ansia de la vida retirada (sin necesidad de ser agricultor), la apología de la pobreza y el desprecio de los bienes materiales o su exceso, la nostalgia de una Edad de Oro en un idílico marco campestre, y en Virgilio un deseo lucreciano de conocer las causas de las cosas y pisotear todo tipo de temores.

El interés por la vida campestre se acusa en la literatura griega desde los poemas homéricos<sup>51</sup>. Pero en las letras latinas es donde y cuando cristaliza

---

<sup>50</sup> El elogio de España de Quevedo ha sido bien estudiado por V. Roncero López en su *Historia y política en la obra de Quevedo*, Madrid 1991, pp. 79-113 y del mismo, “La España defendida de Quevedo y la tradición del *Laus Hispaniae*”, en *Homenaje al profesor Enrique Ruiz Fornells*, Erie 1990, 575-584.

<sup>51</sup> En la *Iliada* y la *Odisea* se presentan varias incidencias de la vida del agricultor, como la escena de labranza que se destaca en el escudo encargado por Tetis a Hefesto (*Il.* XVIII 468 y ss.), siempre de forma simpática e idealizada. En Hesíodo es evidente la alabanza de la pobreza del campo frente a las preocupaciones de los bienes materiales en su *Trabajos y días*. El menosprecio de la ciudad y la alabanza del campo abunda en la comedia griega; en las comedias de Aristófanes se repite con bastante frecuencia el asunto mencionado, un ejemplo lo constituye el parlamento inicial de *Los acarnianos*, en boca de un personaje llamado Dikaiopolis, que contrasta las miserias de la vida urbana con la paz y seguridad del campo. También las obras de Menandro exaltan la vida rural cuyo mejor exponente es la comedia *El campesino* y el concepto de vida íntima y ordenada, símbolo de libertad y dicha que ofrece *El atormentador de sí mismo*. En la tragedia el campo suele representar un refugio para el hombre, el marco adecuado para una vida retirada, es el caso de la aldea de Colono, que ofrece el mejor descanso para el atormentado cuerpo y espíritu de Edipo en *Edipo en Colono* (vv. 668-727). Hablar del sentimiento de la naturaleza en los bucólicos Mosco, Bión y Teócrito sería superfluo, puesto que en el género es tema obligado, marco de la acción y espejo simpatético de los sentimientos del poeta. El tema del menosprecio de corte y alabanza de aldea lo ilustra magníficamente Dión de Prusa en su relato *Historia eubea o El cazador*. Este mismo campo delicioso y ameno es el que aparece en la novela de Longo *Dafnis y Cloe*, que también representa el triunfo de la vida campestre sobre la ciudadana. Cf. G. Agrait, *El Beatus*

definitivamente el tema tal y como pasará a la literatura occidental. La defensa de la vida campestre en oposición a la ciudad constituye una persistente actitud en toda la producción intelectual latina, y en palabras de Agrait<sup>52</sup> “invade distintos campos del pensamiento, resistiéndose a ser mero tópico de interés estético”.

Los autores que contribuyen decisivamente a la formulación del tópico son tres: Virgilio, G. II 458-540; Horacio, *Ep.* II; y Tibulo I. Virgilio no es el primero en tratarlo, ya antes la comedia latina –la presentación del joven Charinos de *El mercader* de Plauto, que no siguió la vida virtuosa de su padre en el campo– o Lucrecio, en su pasaje sobre la Edad de Oro, se presentan como precedentes. Otros autores contemporáneos o posteriores a ello también introducen parlamentos en alabanza del campo: Ovidio –especialmente en el relato de la edades en *Met.* I–; los satíricos Juvenal y Persio enfilaron sus flechas repetidamente contra las lacras de la vida urbana –sirve de ejemplo la primera sátira de Juvenal y la II y VI de Persio–; Marcial, *Epigramas* II, 90; Ausonio en su poema *De herediolo*; y Claudiano, *De sene ueronensi*.

El famoso *Beatus ille* de Horacio ha sido, sin duda alguna, el que mayor eco ha encontrado en la literatura española –ya ha sido estudiado por Menéndez Pelayo Highet, Agrait y Lida de Malkiel<sup>53</sup>–. El famoso epodo horaciano ofrece la particularidad de no ser el poeta el que habla y de resolverse en los últimos cuatro versos finales en una curiosa nota irónica que deshace todo el anhelo anterior de una vida mesurada. Lo burlado en Horacio es el personaje ciudadano que no hace nada por desprenderse de los vicios adquiridos. La idealización del campo es menor que en Tibulo y Virgilio, y

---

*ille en la poesía lírica del Siglo de Oro*, Puerto Rico 1971, que analiza excelentemente las raíces griegas y latinas del tópico, además de ofrecer un minucioso elenco de ejemplos de la poesía española del siglo XVI, como bien su título indica. Podría objetársele la falta de atención dada a las *Géorgicas*, frente al extenso tratamiento de Horacio y Tibulo, aunque bien es verdad que tampoco éstas han parecido contribuir sobremanera a la tradición española

<sup>52</sup> G. Agrait, *op. cit.* La cita es de la p. 27.

<sup>53</sup> M. Menéndez Pelayo, *Horacio en España*, Madrid 1926 (=1885), pp. 50 y ss.; G. Highet, *La tradición clásica*, t. 1, trad. de A. Alatorre, México 1954, pp. 385-388; M. R. Lida de Malkiel, “Horacio en la literatura mundial”, *RFH*, 2 (1940) 370-378; M. R. López Baez, *Horacio en España en los siglos XVI y XVII*, Barcelona 1975.

comparte con Virgilio una doble vertiente acerca de las bondades del campo: refugio frente a la ciudad y vida mesurada y a la antigua usanza<sup>54</sup>.

La elegía programática de Tibulo pone el acento fundamentalmente el desprecio de las riquezas; la vida campestre está mucho más alejada de la realidad que en Horacio y aporta como novedad el campo como marco idóneo para el amor, algo que ni Virgilio ni Horacio habían incluido. La presencia de Tibulo en nuestras letras nos es casi desconocida, tan sólo M. Menéndez Pelayo, F. Moya del Baño y J. L. Arcaz han dedicado su atención a ello<sup>55</sup>.

Virgilio cierra el libro II de las *Geórgicas* con sus bienaventuranzas de la vida del agricultor: *o fortunatos nimium si sua bona norint, /agricolas...* vv. 458-459:

-La vida descansada y humilde del labriego se ofrece como contraste de la vida de aquellos que se precipitan a los combates (v. 459) y de la vida palaciega con sus hordas de clientes, lujos y engaños (v. 461-466).

-Pero también la pintura idílica del campo se aleja de la realidad para cruzar el límite del género bucólico y pintar un paisaje más propio de una égloga que de un poema didáctico sobre las labores del campo: es un nuevo valle de Tempe con sombras, lagos, grutas y siestas a pie de árbol (vv. 467-473). La poetización del campo tiene una razón, la unión con otro de los grandes temas de la literatura clásica, la primigenia Edad de Oro, cuyos últimos vestigios se hallan entre los agricultores pues la Justicia habitó entre ellos antes de abandonar la tierra (vv. 473-474)

---

<sup>54</sup> Cf. J. de Echave Sustaeta, "Horacio desde dentro: el secreto del *Beatus ille*", Anuario de Filología 1 (1975) 59-65.

<sup>55</sup> M. Menéndez Pelayo dedica un pequeño espacio a este respecto en su *Bibliografía Hispano-Latina Clásica*, t. 8, *op. cit.*, dando noticia de algunas traducciones e imitaciones. Mas reciente es el estudio de F. Moya del Baño, *Presencia de Tibulo. Discurso leído en la solemne apertura del curso académico 1982-1983*, Murcia 1982, en el que además de revisar las imitaciones literarias intenta analizar la recepción de Tibulo en España: censuras, reacciones, el por qué de su escasa presencia... Y J. L. Arcaz ha dedicado varias páginas a esta cuestión en la introducción a su traducción española de Tibulo, Madrid 1994, pp. 34-44, donde además proporciona información bibliográfica al respecto, p. 58; anterior a ésta es su artículo "Ecos clásicos en la poesía amatoria de Juan de Arolas", *CFC-Elat* 4 (1993) 267-299, que estudia sobre todo la presencia de Tibulo en Arolas.

## *Las Géorgicas como fuente de excursos. Libro II*

-La gran innovación que Virgilio aporta a este respecto es el excursus lucreciano acerca de la conveniencia de saber las causas de las cosas para perder los miedos ante la naturaleza; al fin y al cabo su poema didáctico no es sino una guía para que el agricultor desentrañe los secretos de la naturaleza y pueda luchar contra ella alcanzando la felicidad cantada (vv. 475-495). Será famosa su bienaventuranza *felix qui potuit rerum cognoscere causas / atque metus omnis et inexorabile fatum / subiecit pedibus strepitumque Acherontis auari* (vv. 490-493).

-De nuevo retoma el canto de las bondades de la vida rural definida frente a otras: la militar y política (vv. 495-498); la vida del foro (501-502); la del comerciante y la del navegante que por ansia de tener más excita guerras y asesinatos (503 y ss.). No faltan en este núcleo temático rasgos propios de la Edad de Oro, como el presentar una tierra que espontáneamente ofrece sus frutos (500-501).

-Por último, en consonancia con los ideales augústeos de restaurar la antigua moral y costumbre, sitúa Virgilio un pequeño cuadro realista sobre los trabajos del campo, la familia del agricultor y un canto a los antiguos pueblos que fundaron el Imperio de Roma con tal género de vida (vv. 513-540).

La trabazón con el tópico de la Edad de Oro es muy firme, pues ambos temas comparten marco: el campo poetizado e idealizado de Virgilio. A ello se une el hecho de contribuir enormemente al objetivo de Augusto de restaurar la antigua moral y costumbres romanas repoblando los campos abandonados de Italia; así retornará la ansiada Edad de Oro. Tal mezcla hace que a veces sea difícil desligar un tópico de otro, como ya se vio en *La alabanza de la agricultura de la Zona Tórrida* de Bello, o en la "Salutación al optimista" de Darío.

Por otra parte, el excursus sobre la conveniencia de ampliar los saberes, de raíces lucrecianas y epicúreas, ha atraído interés por sí mismo, creando en cierta manera un motivo aparte. Será el caso de la imitación de Ciscar entre otros.

## *Las Géorgicas como fuente de excursos. Libro II*

El primer manifiesto claramente laudatorio de la vida campestre aparece en el siglo XV –la Edad Media española no ha sido proclive a la añoranza del campo<sup>56</sup>–. Se trata de las coplas XVI, XVII y XVIII de la *Comedieta de Ponça* (1435-1436) del Marqués de Santillana, para algunos autores representativo de la influencia generalizada de Horacio en el desarrollo del tópico, para otros constituye una formulación demasiado general del tópico<sup>57</sup>. Otro tanto pasa con “La vida retirada” de Fray Luis de León (1527-1591), la más lograda de las alabanzas a la vida del campo. Lo mismo podría decirse de una serie de textos renacentistas cuyo mejor representante es la obra de Antonio de Guevara *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (1539), que partiendo del tópico horaciano ya codificado, lo adapta a una finalidad política, como gancho que atraiga al cortesano a su retiro<sup>58</sup>.

Al elogio de la vida rústica consagraron poemas varios escritores dieciochescos: el duque de Béjar con su “La vida de la aldea”; Joaquín Lorenzo Villanueva en “El vaquero de Irlanda”; “A mi aldea” de Manuel Norberto Pérez del Camino<sup>59</sup>; la égloga de Iriarte “La felicidad de la vida del campo”; la oda LX de Meléndez “De mi vida en la aldea”, así como la silva XI “Mi vuelta al campo” y la

---

<sup>56</sup> La Edad Media consideró la naturaleza como una creación maravillosa de Dios; su anhelo se dirige especialmente a una vida sencilla por oposición a la complicada formula cortesana que desarrolló la vida palaciega, cf. J. Huizinga, *El otoño en la Edad Media*, trad. V. Gaos, Madrid 1981 (1930), pp. 182-190; la ausencia de estas manifestaciones en España se debe, según Agraít, *op. cit.*, pp. 53-54, a la especial coyuntura histórica de la reconquista que impidió la formación de una corte de residencia fija.

<sup>57</sup> M. Menéndez y Pelayo es firme defensor del horacianismo de las estrofas 16-18 de la *Comedieta de Ponça*, cf. *Horacio en España*, *op. cit.*, t. 1, p. 56. R. Lapesa, por el contrario lo niega, argumentando el desconocimiento que del latín tenía el marqués y que además Horacio no estaba entre sus encargos de traducción; se inclina por una influencia mediata, a través de algún florilegio o más probablemente, la influencia de la *Octavia* de Séneca. Esta misma influencia es postulada por T. González Rolán, “Horacio en el medievo hispánico”, en *Horacio, el poeta y el hombre*, Madrid 1994, pp. 141-161. G. Agraít simplemente señala una coincidencia de contenido con Horacio, sin atreverse a afirmar su influencia, directa o indirecta. El único que señala la posible presencia de las *Géorgicas* en el pasaje es J. de Echave-Sustaeta, en *Virgilio y nosotros*, Barcelona 1964, p. 107. Sin embargo el pasaje deja entrever unas ideas muy generales y tradicionales, heredadas desde antiguo, sin que ningún autor latino haya tenido que ser consultado.

<sup>58</sup> A. Redondo, “Du *Beatus ille* horacien au *Mépris de la cour et éloge de la vie rustique* d’Antoni de Guevara”, en *L’Humanisme dans les lettres espagnoles*, París 1979, pp. 251-265, explica la coyuntura política y sobre todo económica que motiva toda la obra y que modifica grandemente su origen horaciano.

<sup>59</sup> Cf. *Poetas españoles del siglo XVIII*, B.A.E., t. 67, Madrid 1945, pp. 503, 587 y 724 respectivamente.

epístola VI “El filósofo en el campo”<sup>60</sup>; y la silva “Elogio de la vida del campo en varios metros” de Francisco G. de Salas<sup>61</sup>. En todas ellas la huella predominante es horaciana, bien pura, bien tamizada por la “Oda a la vida retirada” de Fray Luis de León.

### 2.1. El *Libro de vida beata* de Juan de Lucena (1463)

El diálogo sobre la felicidad de la vida de Juan de Lucena brinda el primer ejemplo de imitación de la alabanza del campo virgiliana. La obra, un diálogo renacentista editado en 1463 que sigue los cánones ciceronianos del género, toma como modelo cercanísimo el latino *De vitae felicitate* de Bartolomeo Facio<sup>62</sup>. Los dos autores comparten iguales valores estoicos y antiepicúreos de orientación cristiana. El diálogo *De vida beata* pertenece, pues, a la historia de la transmisión de las ideas estoicas y de su adaptación a la sociedad castellana<sup>63</sup>.

Los tres interlocutores son tomados del contorno real del autor: el marqués de Santillana, Juan de Mena y el obispo de Burgos, también notable humanista, Alonso de Cartagena. El marco en que se sitúan las conversaciones lo constituye la corte del rey. En el desarrollo del tema de la felicidad tratan la vida activa y la contemplativa; al analizar la vida activa repasan los diversos estados de vida y estamentos sociales. El procedimiento de que se vale Lucena es la tradicional amplificación por medio de *exempla*, derivados directa o indirectamente de los clásicos o de su propia imaginación, de lugares comunes, de sentencias y refranes, donde se mezcla lo culto y lo popular. De

---

<sup>60</sup> Cf. *Poetas españoles del siglo XVIII*, B.A.E., t. 68, Madrid 1945, pp. 46, 103, y 205 respectivamente.

<sup>61</sup> F. G. de Salas, *Poesías*, Badajoz 1992, pp. 81-86.

<sup>62</sup> M. Morreale, en su artículo “El tratado de Juan de Lucena sobre la felicidad”, *NRFH* 9 (1955) 1-21, estudia la traducción y adaptación que Lucena realizó del diálogo latino de Bartolomeo Facio: contenido, estructura y especialmente el léxico y la sintaxis latinizante de Lucena. Frente a la opinión mayoritaria de los críticos sobre el seguimiento de Facio por Lucena –así también lo afirma A. Paz y Meliá en su introducción a su edición del *Libro de vida beata* de Lucena, en *Opúsculos literarios de los siglos XIV al XVII*, Madrid 1892, pp. 103-205–, se sitúa Ticknor para quién la obra de Lucena es una imitación de *De consolatione* de Boecio –así se cita en la introducción de A. Paz y Meliá a la edición citada, p. 105–.

<sup>63</sup> La adaptación de los ideales estoicos a la mentalidad de la sociedad española del siglo XV fue bien acogida por lo que se deduce de las dos ediciones conservadas, una en Zamora en 1483 y otra en Burgos en 1499, junto con *Los doze trabajos de Hércules*.



su realidad contemporánea extrae detalles de la vida corriente, de la preocupación española religiosa, los ideales políticos sobre la toma de Granada... Todo ello revela en *De vida beata* una preocupación vital entretejida con reminiscencias clásicas. Tal es el caso de las palabras de uno de los interlocutores. Alonso de Cartagena, que nombra el libro IV de la *Eneida* para comparar la decisión de Eneas de abandonar Cartago con la desidia de los españoles frente al poderío de los árabes<sup>64</sup>. Pero en las citas los textos originales no suelen respetarse ni reproducirse con exactitud: los versos se traducen a prosa española y las citas quedan incorporadas en el texto, sin ninguna preocupación por el original.

Así en la parte dedicada al estado de los labradores introduce una parte de la alabanza de los agricultores de las *Geórgicas* Virgilio, encabezando la cita –totalmente embebida en el cuerpo del diálogo y traducida– con el nombre del poeta latino:

Los que fazen esta vida, dice Maron, fortunatos que abundan en la paz y en la guerra nunca menguan. Sea pobre cuanto sea, la casa del labrador semeja colmena. Vase la mañana con su atuendo á la pieça, y á la casa retornando la tarde: ésta es la mayor dilación que faze... Esta vida en otro tiempo honraron los viejos Sabinos; esta Remus y su hermano; por ésta fue fundada Roma y Etruria cimentada.<sup>65</sup>

Más bien parece resumen que traducción, dada la brevedad. En realidad recoge el inicio del texto virgiliano (v. 458-459): *o fortunatos nimium sua si bona norint, / agricolas! quibus ipsa procul discordibus armis*. Lucena une el vocativo con la oración siguiente, insistiendo en el rechazo de la guerra, presente en Virgilio con especial anhelo algunos versos más adelante (vv. 495-497): *illum non populi fasces, non purpura regum / flexit et infidos agitans dsicordia fratres, / aut coniurato descendens Dacus ab Histro*. A continuación resume la escena del final de la alabanza virgiliana (vv. 513-540) con un escueto “vase por la máñana con su atuendo a la pieça y á su casa retorna la tarde”, que

---

<sup>64</sup> J. de Lucena, *ed. cit.*, p. 138.

<sup>65</sup> J. de Lucena, *ed. cit.*, p. 143.

también recuerda por la mención de mañana a una de las imágenes del comienzo del tópico virgiliano, los saladores matutinos a las puertas de casa (462): *mane salutantum totis uomit aedibus undam*; a esta imagen se opondría la presentada por Lucena. Igual oposición podría representar a otro verso geórgico la mención al atuendo (v. 464) *nec inhiant... / inlusas auro uestis*.

La última oración traduce los versos que cierran la *laus ruris* virgiliana (vv. 532-534): *hanc olim ueteres uitam coluere Sabini, / hanc Remus et frater; sic fortis Etruria creuit / scilicet et rerum facta est pulcherrima Roma*. Sin embargo Lucena ha eliminado la apreciación positiva de Roma.

En el discurso sobre el estado del pastor también se incluyen algunos rasgos del pasaje estudiado de las *Geórgicas*<sup>66</sup>:

Pues si el oficio pastoril exercitan, ¿en cuánta felicitat extimas que viuen? Viuen sin ansia, sin pesar... Los campos salas; retretes las cueuas, y las campañas les son anticámaras, do ni fremitos de vientos, ni torvellino de tempestad les empesce. Mejor los defiende del rayo la cueua, que la teja del granizo. Su lecho ministra el suelo sin deseo libidinoso... predas ferinas nos les plazen, ni les agradan campestres, ni visten recamos, ni de púrpura s'abrigan: de crudas pieles la hibernada, y el verano de sayal varillado se cobijan: siluando, caramillando, ó al sol de charamella salticando.

Muchos de estos elementos aparecen en las *Geórgicas*: la vida libre de engaños (v. 467): *at secura quies et nescia fallere uita*; las grutas como casas, el campo como marco (vv. 468-469): *at latis otia fundis / speluncae uiuique lacus*; rechazo de ricas vestiduras (vv. 464-465): *inlusasque auro uestis Ephyreiaque aera, / alba neque Assyrio fucatur lana ueneno*. Pero la tonalidad bucólica domina poderosamente toda la descripción, y más concretamente La Edad de Oro que se describe en la cuarta Bucólica, posible texto subyacente del pastor de Lucena.

---

<sup>66</sup> J. de Lucena, *ed. cit.*, p. 144-145.

El estado de los letrados merece también bienaventuranza, y por cierto, de sabor virgiliano. Habla Mena de las bondades de la filosofía con las siguientes palabras<sup>67</sup>:

La moral de la filosofía cura el ánimo, el cuerpo sana la natural; las enfermedades guaresce; cura las llagas, y á cada dolor nos da su remedio. ¡Felice, dice Marón, el que pueda cognoscer las causas de todas las cosas!

Culmina la “consolación de la filosofía” el verso G. II 490: *felix qui potuit rerum cognoscere causas* traducido tal cual, con la única transformación del tiempo del verbo, trasvasado de perfecto a presente de subjuntivo. Y naturalmente se aplica a estamentos diferentes, del agricultor al hombre de letras.

## **2.2. Honra y provecho de la agricultura de Feijoo (1739)**

Con el discurso *Honra y provecho de la agricultura* inicia Benito Jerónimo Feijoo el tomo VIII y último del *Teatro Crítico Universal*. El afán reformista del sabio benedictino no podía pasar por alto un tema tan fundamental en la España agraria del XVIII y somete la actividad rural, ya ennoblecida por la pluma de Virgilio, a su severa visión crítica. Cuando la *Honra y provecho de la agricultura* vio la luz en 1739 en Madrid, Feijoo ya había sometido otros múltiples aspectos de la vida española a su riguroso examen, la astrología, el amor al pueblo, la tradiciones populares e incluso la conducta amorosa son varios de las muchísimas materias que forman parte de su monumental *Teatro Crítico*.

El afán crítico y racionalista de tan venerable polígrafo, especialmente volcado en el campo de la religión y las supersticiones, es parangonable a su curiosidad enciclopédica. Esta misma curiosidad y acogida de nuevas ideas, ya de la Antigüedad, ya de sus contemporáneos, es la que le lleva, no obstante su agudísimo espíritu crítico a la tendencia, tan arraigada por otra parte en su tiempo y a la que no pudo escapar, de apoyar con citas y testimonios de autores antiguos lo que aseveraba. Las citas que realiza

---

<sup>67</sup> J. de Lucena, *ed. cit.*, p. 156.

de las *Geórgicas* contrastarán manifiestamente los caracteres de los dos autores, la idealización del campo del poeta Virgilio y el servicio de sus versos al emperador Augusto, y la certera visión realista del reformista Feijoo se enfrentan en el discurso *Honra y provecho de la Agricultura*<sup>68</sup>.

El discurso de Feijoo logra un compromiso entre tesis pretéritas y la anticipación de lo que será el agrarismo ilustrado en décadas posteriores –Jovellanos, los Mohedano...–, sustentando el conjunto en defensa enérgica de la agricultura mediante argumentos de muy diversa índole, entre ellos, los clásicos. Sobre el asunto de sus fuentes clásicas, de los libros que tuvo a su alcance y que inspiraron su erudición, son escasos los estudios. A. Hevia Ballina, que ha dedicado varios trabajos a este tema<sup>69</sup>, ha llegado a estas conclusiones: es evidente por la constantes citas que aparecen en sus escritos el amplio conocimiento que Feijoo tenía de la cultura clásica ; sin embargo sus preferencias se inclinaban hacia los autores contemporáneos, especialmente galos ( así lo afirma en dos de sus *Cartas eruditas y curiosas*, las XXIII y XXIV, tomo V); confiesa no saber griego en la carta XXIII, y acudía a los autores griegos a través de traducciones francesas y latinas; el latín lo conocía perfectamente, ello es evidente ante la abundancia de citas latinas que por todas partes salpican su obra<sup>70</sup>. Buena muestra de esta profusión

---

<sup>68</sup> Este discurso ilustrado está directamente enlazado a las corrientes agraristas de los arbitristas dieciochescos. Este tema, el agrario, será la piedra de toque de todo el siglo y su consecuencia las reformas agrarias parciales acometidas en tiempos del llamado “despotismo ilustrado”, cuyos representantes en España serán Carlos III y su gabinete de “cerebros ilustrados”, hacia la segunda mitad del siglo XVIII<sup>68</sup>. Este agrarismo dio lugar, entre otros al discurso de sobre la agricultura de Feijoo y al *Librito de doctrina rural* (1807), hijo tardío del género del que hablaremos a continuación.

<sup>69</sup> “Un nuevo acercamiento al padre Feijoo: el *Catálogo* de la librería del monasterio de San Vicente de Oviedo”, *Studium Ovetense* 8 (1980) 312-320; “Hacia una reconstrucción de la librería particular del padre Feijoo”, *Studium Ovetense* 4 (1976) 139-186; “La biblioteca clásica del padre Feijoo”, *II Simposio sobre el padre Feijoo y su siglo*, t. 1, Cátedra Feijoo, Oviedo 1981, pp. 375-392; “Feijoo y sus libros” en la citada *Historia y crítica de la literatura española*, pp. 98-101. Sobre la relación del polígrafo Feijoo y el mundo clásico cf. J. Filgueira Valverde, “Feijoo y Sarmiento ante la Antigüedad clásica”, *Estudios sobre Feijoo y Sarmiento*, Cuad. de la Fundación Pastor 31, Madrid 1983, pp. 9-35; y en la misma obra el artículo de L. Gil “Algo sobre el humanismo español en tiempos de Feijoo”, pp. 89-104.

<sup>70</sup> Sin embargo se han detectado algunos errores en sus citas latinas, algunos de ellos debidos a las ediciones que debió manejar el propio Feijoo, cf. R. Ricard, “Sur quelques citations latines de Feijoo”, *Bulletin Hispanique* 48 (1946) 269-270. Sobre la presencia de Ovidio en el *Teatro Crítico*, concretamente el

de citas latinas es el discurso *Honra y provecho de la Agricultura*, en sus páginas están presentes: Lucano, Cicerón, Ovidio, Plinio, Justino, Tibulo, Horacio, Columela<sup>71</sup>, Lucrecio y Sidonio Apolinar, además de Virgilio y sus *Géorgicas*.

La presencia de Virgilio servirá de contrapunto a la mentalidad del propio Feijoo. Son tres las citas literales que el benedictino hace de las *Géorgicas*, las tres en latín, por lo que suponemos que tuvo delante una edición latina, y además los comentarios de Juan Luis de la Cerda (1680), que cita a propósito de una referencia a Justino. Es esta precisamente la primera mención de las *Géorgicas* en el *Teatro Crítico*, es una referencia indirecta. Se inscribe dentro del primer núcleo temático del discurso de Feijoo, la necesidad del estudio de la agricultura y los orígenes de tal estudio (apartado V). Se cita el epítome que Justino realizó de Trogo Pompeyo en el que se atribuye el primer estudio agronómico a un rey español, un tal Habides. Este dato, se nos dice, lo tuvo en cuenta de la Cerda al comentar el libro I de las *Géorgicas* cuando lo opuso a la Ceres de Virgilio “despues de decir que a los españoles nos enseñó este utilísimo arte, no algún griego, no la fabulosa deidad Ceres (que algunos juzgan fue en realidad una antiquísima reina de Sicilia), sino nuestro rey Habides, añade, como intimando a toda la nación la especial obligación la especial obligación que por este respecto tiene a estimar y promover la agricultura, que es gloria nuestra no deber a ningún forastero tan gran beneficio, sino a un príncipe de la propia nación...”<sup>72</sup>. El afán desmitificador y realista de Feijoo le lleva a echar por tierra incluso lo que en Virgilio era simplemente convención de un género literario. Desvela este comentario además otro rasgo de su carácter, el españolismo; rasgo que no es privativo suyo, sino de todo el arbitrista en general, y que dejó plasmado en una frase de este mismo discurso, luego repetida con variantes a lo

---

discurso “Remedios de amor” cf. V. Cristóbal, “Los *Remedia amoris* de Ovidio en la visión crítica del P. Feijoo”, *CFH-Elat* 1 (1991) 233-238.

<sup>71</sup> En su propósito reformista de eclécticas raíces Columela juega un importante papel apoyando sus tesis y siendo importante su peso ideológico, como bien ha analizado J. I. García Armendáriz, en tres ideas fundamentales: queja de que la agricultura no se estudie, evidencia de su esencial importancia para los humanos, crítica de las fincas demasiado extensas. Cf. “Feijoo y su *Discurso sobre la Agricultura*” en su *Agronomía y Tradición clásica. Columela en España*, Sevilla 1995, pp. 131-135

<sup>72</sup> La edición que hemos utilizado es la anotada por A. R. Fernández González, Madrid, 1993, p. 278.

largo del siglo XIX e incluso hasta nuestros días, definidora de sus pertenencia y toma de posición: “El descuido de España lloro, porque el descuido de España me duele”.

A la necesidad de ponderar la agricultura pertenece la primera cita directa de las *Geórgicas* (apartado VIII): ...*Non ullus aratro / Dignus honos, squalent abductis arva coloniis / Et curvae rigidum falces conflantur in ense*. Pertenecen los versos reproducidos al final del libro I, vv. 506-508, y se unen al anterior lamento por el descuido de España. Pero de nuevo contrapone armónicamente el sensatísimo Feijoo otra imagen contraria, las espadas y lanzas convertidas en arados y azadas, palabras de Miqueas IV 3: “Virgilio ponderó como infelicidad grande de aquellos tiempos el que los instrumentos de agricultura se convertían en instrumentos de guerra, esto es, las hoces para segar las mieses, en espadas... Micheas celebra como felicidad insigne de los pueblos, en el dominio pacífico de la ley de gracia, el que los instrumentos de la guerra se conviertan en instrumentos de agricultura; esto es, las espadas en rejas de arado, y las astas de lanzas en azadones: *Et concident gladios suos un vomeres, et hastas suas in ligones*” (p. 284). El contraste de las dos imágenes frente a frente le da pie a una larga disquisición sobre los perjuicios de las guerras sobre la actividad agrícola, y por lo tanto sobre la riqueza de los suelos, para terminar condenando la mayoría de las guerras como innecesaria; son afirmaciones estas últimas de notable sentido común que no avergonzarían a famosas voces de los de los recientes y revolucionarios años sesenta.

Los restantes apartados del discurso (IX-XIX) adoptan un tono más práctico y actual al examinar la situación agrícola del país. Primero ha de empezar refiriéndose al mísero estado de la mayoría de los labradores españoles, y lo hará por contraposición a dos textos famosos que ingenuamente beatificaban la vida rural: son evidentemente Horacio, *Ep.* V 1-3, y Virgilio, *G.* II 458-459. Comienza Feijoo afirmando la diferencia con siglos anteriores, y citando los versos reseñados. Pero a ellos contrapone la realidad: “Pero ¿hay gente más infeliz que los pobres labradores? ¿Qué especie de calamidad hay que aquellos no padezcan? De las inclemencias del tiempo sólo toca a los demás hombres una pequeña parte, pues exceptuando los labradores, todos,

por míseros que sean, se defienden de ellas con algún humilde techo... Mas los labradores todo el año y toda la vida están al ímpetu de los vientos, al golpe de las aguas, a la molestia de los calores, al rigor de los hielos. Ya veo que este trabajo es inseparable del oficio; tolerable, empero, cuando la fatiga del cultivo les rinde frutos...". Nada que ver con las maravillas del retiro sosegado de la corte celebrado por Virgilio y Horacio. Desde una postura objetiva, que el conoce bien "Yo, a la verdad, sólo puedo hablar con perfecto conocimiento de lo que pasa en Galicia, Asturias y montañas de León", analiza la desgraciada situación de los agricultores, no como un poeta desde la corte, sino como sagaz y crítico observador de una realidad que deseaba cambiar, y sobre todo con una conciencia social muy distinta de la de los poetas latinos: "En estas tierras no hay gente más hambrienta ni más desgraciada que los labradores. Cuatro trapos cubren sus carnes..." (pp. 292-293). Uno a uno tira por tierra todos los tópicos de la *laus ruris*: habitación escasa, mesa miserable, rudísimo trabajo corporal del que no se menciona su virtud fortalecedora, y que se asemeja al de los bueyes que citando de nuevo las *Geórgicas*: *sic vos non vobis fertis aratra boves*, pues no se libran del vicio de la corte de servir a los poderosos; en suma, la perfecta antítesis del pasaje de Virgilio. La situación descrita le da pie a su principal propósito, la propuesta de una serie de reformas para paliar semejante estado. Dos son las principales medidas que sugiere a renglón seguido: una que parece tener bien meditada, formar un Consejo o Junta de Labradores "acomodados e inteligentes" que propongan reformas al Real Consejo o al ministro competente; y otra, el estudio de la proporción del número de labradores según la extensión de tierra cultivable<sup>73</sup>.

En relación con lo último no falta la crítica de los grandes dominios infraexplotados. Para ello se sirve de los más variados apoyos, uno de ellos, los versos de G. I 51-56, de los que importa el examen de los terrenos apropiados para cada fruto y

---

<sup>73</sup> Un estudio detallado de las ideas de Feijoo acerca de la clase trabajadora y sus condiciones en J. A. González Feijoo, "Trabajo y reformas sociales" en *El pensamiento ético-político de B. J. Feijoo*, Oviedo 1991, pp. 177-192.

que “cantó oportunísimamente Maron”. Son pretexto para afirmar dos cuestiones: igual selección ha de hacerse con los hombres, “así como sería mucho más bien servida en todos los ministerios cualquiera república donde cada hombre se destinase a aquel oficio que es más conforme a su genio”; y una crítica al latifundio, pues “¿Quién no ve que este examen no puede fiarse a un hombre solo, por grandes que sean su experiencia y su comprensión?” (p. 300), y de nuevo vuelve a proponer la junta o asociación de agricultores. Las *Geórgicas* sirven a su propósito, pero además siguiendo una tradición antigua, ya presente en *Los diálogos familiares de agricultura cristiana* (1582) de Juan de Pineda, eleva el plano del poema didáctico del campo al hombre.

Tal es el contenido del discurso, que defiende no sólo la agricultura en general, como ocupación honrosa, sino también de la agronomía. Feijoo atiende sobre todo a la realidad del campo español, y su pragmatismo se revela en la propuesta de medidas concretas. Él mismo pasa revisión a los problemas más acuciantes desde una perspectiva totalmente objetiva. Su método racional, basado en la observación directa, se basta a sí mismo, por ello el recurso de las fuentes es secundario. Sin embargo ello no le impide utilizarlas con acierto. De los clásicos, todos latinos, destacan las citas de las *Geórgicas*. Feijoo, famoso por su erudición y bibliofilia, no pudo sustraerse al influjo de la poesía de las *Geórgicas*. Pero ni la visión idílica del campo, ni la ideología de Virgilio son muy acordes a sus propósitos, por ello lo utiliza como contraposición a sus ideas. Las *Geórgicas* constituyen en todas sus apariciones, excepto la última, el negativo del discurso ilustrado feijoniano. Suponen la antítesis de la alabanza del campo del libro II.

### **2.3. El *Librito de la doctrina rural* de Viera y Clavijo (1807)**

El *Librito de la doctrina rural, para que se aficionen los jóvenes al estudio de la Agricultura, propia del hombre*, publicada en Gran Canaria en 1807, de un notable canario, José de Viera y Clavijo, es fruto tardío de las enseñanzas de Feijoo. Su autor, rendido admirador del sabio benedictino, hizo suyo aquel “batallar por la verdad y purgar al pueblo de su error”. Esta influencia, junto a la recibida de sus traducciones del



francés, inglés e italiano le proporcionarían las herramientas adecuadas con las que fustigar, desde el púlpito, la ignorancia y superchería tan comunes entonces<sup>74</sup>.

El *Librito de la doctrina rural* está escrito con el mismo espíritu e intencionalidad que *Noticias del cielo o astronomía para niños* y *Noticias de la tierra o geografía para niños*, ambas de 1807. Una doble motivación parece animar a Viera: Por un lado el afán didáctico y divulgativo de las luces, y por otro el propio carácter de la Sociedad Patriótica de la que en esa época era Director: la Sociedad Económica de Amigos del País de Gran Canaria. Estas sociedades, propias de la segunda mitad del siglo XVIII, formadas fundamentalmente por burgueses y nobles ilustrados, buscan la colaboración de los tres estamentos y la educación de los labradores en aras de una mejor producción agrícola.

Viera adopta la forma de catecismo o cartilla, en la que la materia en prosa se va desarrollando con el sistema de pregunta-respuesta. Ni el interlocutor ni el profesor están personalizados, tan sólo una P. y una R. introducen los argumentos, de clarísima ascendencia feijoniana<sup>75</sup>. Son quince capítulos de un elevado tono doctrinal, en los que los únicos interludios que aligeran la carga didáctica recogen los ecos de las *Géorgicas*. Constituyen una especie de anticlímax con los que la atención descansa y se recrea unos instantes. Todos ellos están compuestos en verso, las fuentes son variadas, algunos son simples leyendas o fábulas de personajes relacionados con la agricultura – verbigracia el Emperador de la China, pastor y agricultor “Qual Triptolemo á la

---

<sup>74</sup> Guiado por este espíritu escribió una monumental *Noticias de la Historia General de las Islas Canarias* en cuatro volúmenes (1772-1783), objetivo, realista en sus descripciones y crítico con las fuentes. Su obra poética aborda el mundo científico propio de la Ilustración. Escribió un poema didáctico en el que intentó poetizar la física *Los aires fixos* (Las Palmas 1876). Mas en este poema didáctico en seis cantos, aunque se inicia con una cita del primer libro de la *Eneida* –aquellos que describen la tempestad que arrastró al héroe virgiliano a las costas de Dido–, pesa más el elemento científico que el poético, llegando al punto de no distinguirse en algunos momentos de un auténtico tratado de física de fluidos.

<sup>75</sup> Véase por ejemplo el pasaje que recoge el origen de la agricultura, y los nombres romanos de origen agrario (*ed. cit.*, p. 74)

campiña marcha / De la reja y esteva guarnecido" (p. 74)<sup>76</sup>-, pero la mayoría son fragmentos de varios poemas.

Uno lo llama Viera *Poema de los Meses* de indudables ecos virgilianos. Cita tres fragmentos del poema, en los capítulos XII, XVI y XVII. Son estampas de la vida cotidiana del campo, la cosecha, la vendimia y la recogida de olivas, que mezclan elementos costumbristas y mitológicos en semejantes proporciones. Algunas escenas tienen indudables ecos de las *Geórgicas*:

Salgamos pues, al campo: él nos convida  
Al recoger sus sazonados panes,  
Y ya veremos, que al rayar la aurora,  
El rancho de los rústicos Jayanes,  
Armados de la hoz que encorvó Céres,  
Marchan, haciendo del placer alarde.  
La rúbia espiga, que el Fabonio ondea  
Sobre la caña con ambiente suave...

La influencia posiblemente no es directa, la influencia del poema inglés *The Seasons* (1726) de Thomson. Es un poema descriptivo y filosófico, no realmente didáctico, que incorpora muchísimos episodios de Virgilio<sup>77</sup>. Su influencia a lo largo de todo el siglo XVIII fue decisiva en la poesía inglesa e incluso en la pintura, Gainsborough. Fue recreado en Francia por Saint-Lambert con *Les Saisons* (1769). En sus múltiples viajes por toda Europa de tertulia en tertulia, Viera y Clavijo bien pudo conocer alguno de estos dos poemas y recrearlo más tarde.

El *Poema del Amador del Campo* que Viera "tiene en la memoria" es otro de los pasajes poéticos que amenizan su catecismo rural. A propósito de los prados

---

<sup>76</sup> J. Viera Clavijo, *Librito de la doctrina rural*, Orotava 1982 (ed. facsímil de la de 1807).

<sup>77</sup> La tormenta del primer libro, el frenesí amoroso de los animales en primavera G. III, la alabanza de Italia, la alabanza del campo y otros... Para un análisis más pormenorizado de la presencia de las *Géorgicas* en *The Seasons* y la influencia de éste en otros autores cf. L. P. Wilkinson, "The 'Georgics' in after times", en *The Georgics of Virgil*, Cambridge 1969, pp. 270-315; sobre Thomson pp. 302-305.

## *Las Géorgicas como fuente de excursos. Libro II*

artificiales en el capítulo XXIV, el poema expone el caso de un anciano que recuerda el viejo hortelano de Córico, G. IV 124-148:

...Hubo en Roma un Anciano Economista,  
Que mejorando, con feliz taréa,  
El pegujal ingrato que tenia,  
Aumentar supo frutos y cosechas.  
Un prado artificial labró a su industria  
Con el trébol de olor, y con la mielga:  
Tuvo pomar, vergel, parral, estanque,  
Tierra de pansembrar, Jardin y Huerta...  
Todos lo aplauden, todos lo apellidan  
Triptolemo Romano á competencia.

El capítulo XXVI, la Conclusión, termina recomendando la lectura de semanarios, tratados y aún poemas sobre el arte de la agricultura. La última palabra la pone Virgilio, elevando el plano de la realidad al de lo ideal. La traducción es rítmica, en endecasílabos romanceados, con rima asonante en los pares. El fragmento corresponde a G. II 458 y ss.:

¡Oh fortunatos nimium, sua si bona norint,  
Agrícolas!...  
Que Afortunado el Labrador sería,  
Si el fondo de sus bienes conociera!  
Lejos de la discordia y de las armas,  
Una dócil, feráz y amiga tierra  
Procura contentarle á poca costa,  
Con quanto necesita su modéstia...  
Nada, nada le falta, porque es suya  
La rica, la sin par Naturaleza,  
Las grutas silenciosas y apacibles,  
Los lagos animados de la pesca,  
Las vacadas que mugen en los prados,

*Las Géorgicas como fuente de excursos. Libro II*

Las fuentes bulliciosas y parleras,  
Cuyo armonioso y placentero arrullo  
Le infunde al pie de un arbol somnolencia,  
Los deliciosos valles, y los bosques  
Que excitan á la caza de las fieras...  
Es en el campo donde alegre habita  
Juventud sobria á la labor atenta,  
Donde los Dioses son mas bien servidos,  
Y se da á la vejez mas reverencia,  
Pues parece que el campo es aquel clima  
En donde la Justicia dexo impresas,  
Al retirarse de la tierra ingrata  
Los últimos vestigios de sus huellas...  
Cándido el Labrador en paz cultiva,  
Con el arado y la encorvada reja,  
El pejugal que fué de sus mayores,  
Y contribuye con su anual taréa  
Al sustento preciso del Estado,  
Al de los nietecitos que le cercan,  
Y aún el de los novillos vigorosos  
Compañeros de todas sus faénas.  
No descansa jamás: los corderillos  
Aumentan su manada en Primavera:  
Sus troxes en Estio se recargan  
Con rúbio grano de feliz cosecha;  
El Otoño sus frutas le regala,  
Quando la parra en la colina espera  
Que el Sol madure sus racimos roxos,  
Cuya vendimia el corazon alegra.  
Llega el invierno, y el aceyte corre  
De la aceituna en plácida molienda:

*Las Géorgicas como fuente de excursos. Libro II*

Esparcen las encinas sus bellotas  
Con que afanado el cerdo se apacienta  
Y en el monte los árboles erguidos  
Vivos retoñan, y su extirpe aumentan...  
Mientras tanto con gozo inexplicable  
El Labrador entre sus manos lleva  
Al hijo pequeñuelo que lo halaga  
Y que su amor oscula con terneza.  
En la pajiza casa venturosa,  
El pudor santo mora, y se respetan  
Las manos de la Esposa, salpicadas  
Con la leche espumosa de la Oveja.  
Sobre la felpa de mullida grama.  
Los cabritillos, que á sentir empiezan  
Las nuevas armas de sus fuertes puntas,  
Topaditas se dan sin que se ofendan.  
Para hacer las labores apacibles  
Viene á dar el descanso el día de fiesta,  
Y en la yerba tendido, haciendo corro  
Con sus gañanes, que en el suelo encuentran  
Una gran taza de un licor divino,  
Invoca á Baco, por que todos beban.  
Luego propone premio al que en un olmo,  
Mejor clavare la veloz saéta,  
O al que en la lucha con nervoso brazo  
A su competidor mañoso venza  
O costumbres campestres envidiables!  
Días de la edad de oro, antigua Era,  
En que estaban los hombres sin áfanes,  
Y sin dueños maléficos las bestias,  
En que huestes ningunas todavía

## *Las Géorgicas como fuente de excursos. Libro II*

Se juntaban al son de la trompeta,  
Ni sobre el duro yunque se forjaba  
La destructora espada de la guerra.”

Viera no ha traducido todo el episodio que constituye la alabanza de la vida del campo en las *Geórgicas*, sino que ha seleccionado algunos fragmentos. Los versos escogidos son: 458-460, 469-478 y 515-540, secuencias que han sido unidas una detrás de otra sin que se note, constituyendo una serie de estampas descriptivas amables, un bonito “final rosa” para el catecismo que Viera propone sobre las excelencias del campo, y que le inspiraría posiblemente las anteriores poesías sobre las estaciones y los trabajos. Mas significativo que lo seleccionado, es lo eliminado, a Viera no le interesan aquellos pasajes que contrastan negativamente con las bondades del campo, los vicios de la corte y el interesante fragmento lucreciano acerca de la naturaleza del saber, acerca de los secretos del mundo natural –quizá por considerarlo demasiado elevado para un catecismo de divulgación en el medio rural–. Sin duda se ha querido cantar el aspecto positivo del campo, sin más complicaciones.

La Sociedad Económica de las Palmas volvió a editar esta misma traducción en una obra en honor de Viera y Clavijo, *Memorias de su vida literaria* (Las Palmas 1866), con el título de “El Labrador”, dato que recoge Menéndez Pelayo en su capítulo sobre Virgilio en *Bibliografía Hispano-Latina Clásica* t. 8, pp. 126 ss., aunque no da noticia de su inclusión original en el *Librito de la doctrina rural*.

### 2.4. Los *Ensayos Poéticos* de Ciscar y Ciscar (1825)

El autor del extensísimo *Poema Físico-Astronómico* (1828)<sup>78</sup>, Gabriel de Ciscar y Ciscar, publicó algo antes, en 1825 en Gibraltar de su obra magna una recopilación de poemas varios. Bajo el título *Ensayos Poéticos* se recogen sobre todo imitaciones de los clásicos: del pajarito de Lesbia catuliano, la traducción de varios

---

<sup>78</sup> Sobre este poema didáctico de inspiración lucreciana que recoge un eco del libro I de las *Geórgicas* ya hemos hablado anteriormente, pp. 203-206.

fragmentos de Lucrecio, una paráfrasis de la oda III 3 de Horacio, una traducción de la primera epístola de Horacio, una serie de composiciones con el título general de “Sentencias morales de Horacio y Ovidio”, una imitación de Virgilio y varias anacreónticas y poemas de inspiración propia.

Entre todos ellos el siguiente así titulado “Imitación de Virgilio”:

Felix quien, de las cosas  
Las recónditas causas penetrando  
Vive libre de ideas pavorosas;  
El destino fatal menospreciando  
Y del río Aqueronte, y las regiones  
Que circunda la Estigia, las ficciones.<sup>79</sup>

Como el título indica, el poema –una sexta rima<sup>80</sup>– imita versos G. II 490-492: *felix qui potuit rerum cognoscere causas / atque metus omnis et inexorabile fatum / subiecit pedibus strpitumque Acherontis auari*. Es, más que una imitación o que una traducción, una interpretación hecha bajo la luz de Epicuro y su discípulo latino, Epicuro; no en vano al poema “Imitación de Virgilio” le preceden las cuatro traducciones del *De rerum natura*. A Ciscar no parecen interesarle las *Geórgicas*, sino sólo aquello que se adapta a la mentalidad epicúrea acerca del conocimiento y su necesidad para vivir libre de temores. Él mismo fue considerado el mejor matemático de su tiempo, capitán de la marina, autor de numerosas obras científicas y miembro de la Comisión de Pesas y Medidas del Instituto Nacional de Francia para determinar el Sistema Universal de Pesas y Medidas<sup>81</sup>. Más que escritor es un científico metido a poeta y cantor del poder de la razón humana, de los beneficios del conocimiento.

---

<sup>79</sup> Gabriel Ciscar y Ciscar, *Ensayos Poéticos*, Librería Militar de Gibraltar 1825, p. 34.

<sup>80</sup> La sexta rima ha sido muy utilizada en poemas narrativos y épicos. Esta concretamente supone una contaminación con la alirada al tener el primer verso heptasílabo, también utilizada por Avellaneda: aBABCC. Cf. T. Navarro Tomás, *Métrica española*, op. cit., p. 353.

<sup>81</sup> Sobre la obra científica de este notable personaje cf. G. Rokiski, *Bibliografía de la poesía española del siglo XIX*, t. 1, Madrid 1988, pp. 360.

## *Las Géorgicas como fuente de excursos. Libro II*

En este pequeño poema traduce el verso G. II 490, pero lo modifica –o mejor lo matiza– añadiéndole el adjetivo “recónditas” al sustantivo geórgico “causas” y el verso 3 “vive libre de las ideas pavorosas”; axioma éste que, junto con la libertad y falta de temor frente a los dioses, la inmortalidad del alma, el destino o providencia y la muerte compone el núcleo fundamental del ideario epicúreo. Igualmente aprovecha la mención del Aqueronte y del *fatum*, vv. 491 y 490 de G. II respectivamente, para introducir otro de los “temores” que debe evitarse, la muerte y el destino.

La elección de este fragmento de Virgilio no es casual. La influencia de Lucrecio en las *Geórgicas* es visible en estos versos, de manera que Ciscar ha captado y aprovechado una común afición con Virgilio al poeta epicúreo. La actitud que reflejan los versos virgilianos que Ciscar ha imitado son enormemente acordes al nuevo espíritu científico que el siglo XVIII empezó a desarrollar. Una muestra de la actualidad del fragmento virgiliano en la época la constituye una carta del padre Salet, profesor del conde de Peñaflorida, que revela la actitud de éste de apertura ante todo tipo de conocimiento y avance científico:

Virgilio dice: *Felix qui potuit rerum cognoscere causas!* Usted es del número de estos hombres felices. Usted se sintió cautivado por el estudio de la física cuando se encontraba en Tolosa...<sup>82</sup>

### **2.5. Poesías de Gabriel García Tassara (1872)**

En las *Poesías de D. Gabriel García y Tassara. Colección formada por el autor*, Madrid: M. Rivadeneyra, 1872, pp. 305-311, se encuentra este extenso poema en estrofas aliradas que traspasa la línea de la imitación, pues es sobre todo una traducción. Fue también recogida por M. Menéndez Pelayo en su *Bibliografía Hispano-Latina Clásica*, pp. 141-145. El poema traslada al español los versos 458-540 del segundo libro de las *Geórgicas*; esto es, todo el pasaje de la alabanza del campo:

---

<sup>82</sup> La cita está tomada de J. Sarrailh, *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, México-Buenos Aires 1957, p. 437.



*Las Géorgicas como fuente de excursos. Libro II*

¡Dichosos veces mil los labradores  
Si su bien conocieran! Apartados  
Del tumulto civil y sus furores,  
Del seno maternal frutos preciarlos  
La tierra a su sudor rinde sin tasa.  
No es, no; no es, no, su casa  
La alta mansión cuyas soberbias puertas,  
De par en par abiertas,  
Vomitan de los ámbitos ingentes  
Oleadas de clientes  
Que del alba al rayar saluciones  
Ofrecen al patrón. Sus ambiciones  
No son columnas de carey talladas,  
Ni las vestes de piedras recamadas,  
Ni las estatuas que esculpió Corinto,  
Ni en la púrpura asiría el vellón tinto,  
Ni el aceite dorado  
Con indio cinamomo adulterado:  
Mas aquella segura bienandanza  
Que ignora de la suerte la mudanza,  
Rica con tu riqueza,  
¡Oh gran naturaleza!  
Pero los ocios vagos  
En los tendidos fondos,  
Los repuestos profundos,  
Las vivas fuentes y los limpios lagos;  
Mas del Tempe la frigida floresta,  
El mugido del buey, la blanda siesta  
En la florida alfombra,  
De un árbol a la sombra,  
Tales sus bienes son. Allí el salvaje

Montüoso matorral y el antro oculto,  
De la fiera hospedaje;  
Allí la juventud sobria y robusta,  
Y de los dioses el temor y el culto,  
Y la paterna autoridad augusta:  
Allí su última huella en este suelo  
Estampó la justicia al irse al cielo.

¡Ah! denme a mí las soberanas musas  
Cuyo culto feliz mi pecho encierra  
Y en cuyo inmenso amor siento inflamarme,  
Sobre todas las dichas de la tierra  
Su divino favor dígnense darme.  
Plégueles revelarme  
Del cielo los caminos  
Y el rodar de los astros cristalinos;  
Los eclipses de sol, y cómo alcanza  
A la luna también igual mudanza;  
De dónde el terremoto;  
Por cuál poder ignoto  
Los mares se levantan,  
Sus cárceles quebrantan  
Y vuelven en su seno a reposarse;  
Por qué el sol invernal corre a bañarse  
Más pronto al Oceano  
Y la noche es más breve en el verano.  
Mas, si mi sangre helada  
No acude al corazón, y de natura  
No alcanzo a penetrar los hondos senos,  
Plázcame de los campos la morada,  
Y entre selvas y arroyos mi ventura  
Ignorado buscar. ¡Prados amenos!

¡Valles tesalios que el Esperquio baña!  
¡Verde Taigeto, espléndida montaña  
Que ves en sus campestres ceremonias  
Las vírgenes danzar lacedemonias!  
¿Quién ¡ay! quién ¡ay! me diera  
Del Hemo en la ladera  
Reposar y mis sienes ardorosas  
Oreär con su ramos protectores?  
¡Feliz aquel que pudo de las cosas  
Las causas conocer, y a los terrores  
De la muerte, y al hado empedernido,  
Y al avaro Aqueronte y su ruido  
Firme pecho oponer! ¡Quién los favores  
De los dioses del campo tutelares,  
El Pan universal, Silvano el viejo  
Y el hermanal, cortejo  
De las ninfas gozó! Ni populares  
Fasces ni mantos de supremos reyes,  
Ni la discordia atropellando leyes  
Y a hermano contra hermano enardeciendo,  
Ni el Dacio descendiendo  
Del Istro conjurado,  
Ni Roma misma debelando imperios  
Con muerte y cautiverios,  
Turbarán su quietud: no condenado  
A ser testigo con envidia o pena  
De la opulencia o la indigencia ajena.  
Coge el fruto que el árbol y el sembrado  
Espontáneos le dan. Ni férreas leyes,  
Ni el foro y sus archivos y sus greyes  
Vió jamás. Otros a los mares ciegos

*Las Géorgicas como fuente de excursos. Libro II*

Lánzanse y los combates,  
O bullen en los atrios palaciegos  
De reyes y magnates:  
Este arrüina comarcas y penates  
Por beber en un cáliz de zafiro  
O arroparse en la púrpura de Tiro:  
Aquél, perpetuo hacinador del oro,  
Se acuesta en el montón de su tesoro:  
Al uno ante los Rostros le embebece  
La popular arenga en los comicios,  
O en los anchos teatros se enardece  
Cuando la resonante galería  
Plebeyos y patricios  
Asordan con aplauso y gritería:  
A otro el furor de las facciones lleva,  
Y en la sangre civil teñido el hierro,  
Trocando el dulce hogar por el destierro,  
Busca bajo un sol nuevo patria nueva.

En tanto el labrador con corvo arado  
Abre la tierra donde el grano emplea,  
Y allí comienza su anual tarea.  
De allí el sustento le será otorgado  
A la patria y los tiernos nietecillos,  
Al pacífico buey y a los novillos,  
Esperanza y promesa del ganado.  
Ni cesa en la fatiga  
Hasta que el fértil año se corona  
Con frutas de Pomona,  
Y bala el recental, cuaja la espiga,  
La mies se aventa en la tendida era  
Y se hinche la panera;

*Las Géorgicas como fuente de excursos. Libro II*

Viene el invierno, y so la dura piedra  
La oliva exprime que Sicyon envía:  
Del encinar do la bellota medra,  
Vuelve el cerdo gozoso a la alquería:  
Purpurëa los bosques el madroño,  
Y los äureos racimos y morados,  
Colmando las riquezas del otoño,  
Se maduran al sol de los collados,  
Del hogar en los puros regocijos  
Penden del cuello paternal los hijos:  
Castidad y pudor su techo cubre:  
Da la vaca la leche de su ubre,  
Y los corderos tiernos  
Triscan y ensayan los nacientes cuernos  
Y él también tiene sus festivos días  
De nuevas alegrías:  
Tendido en la pradera,  
Rodeado de *sodales* placenteros,  
Que en torno de la hoguera  
Los vasos de licor llenan enteros,  
Con sobrias libaciones  
Entona ¡oh padre Bacol! tus canciones;  
Mientras adiestra al mayoral gallardo  
El olmo a herir con el certero dardo,  
O a ejercitar desnudo  
Los duros miembros en combate rudo,  
Ésta la vida fue de los sabinos,  
De Remo y del mayor de los Quirinos:  
Así el seno de Etruria fué fecundo:  
Así fué Roma el esplendor del mundo  
Y en su muro encerró siete colinas:

## *Las Géorgicas como fuente de excursos. Libro II*

Así también primero  
Que el cetro justiciero  
De la bronceínea edad Jove empuñase,  
Y una raza funesta se avezase  
A devorar el degollado toro,  
Vivió Saturno en las edades de oro;  
Cuando el clarín de guerra  
No escuchaba en sus ámbitos la tierra,  
Ni en el yunque macizo golpeada  
Sonar y resonar la ardiente espada.

El poema, más que recreación, es traducción de G. II 458-540. La estrofa elegida es la tirada de silvas. Son cinco extensas tiradas de un número indeterminado de versos heptasílabos y endecasílabos combinados libremente. La rima, consonante, está fuertemente trabada en pareados la mayoría de las veces.

El número de cinco tiradas no es causal, sino que obedece a la estructuración del texto en cinco grandes núcleos temáticos. La primera tirada, de 37 verso, traduce los latinos de G. III 458-478: la descripción de la bienaventuranza del campo en contraste con la vida palaciega. La segunda tirada la componen 33 versos, que traducen G. III 479-498: se introduce la voz del poeta que expresa sus anhelos de saber, de respuesta a los misterios de la vida y la naturaleza en un hermoso excurso lucreciano. 41 versos forman la tercera tirada que alaba, en respuesta a los anhelos anteriores, a los conocedores de causas y misterios, y que desecha los trabajos y agobios de la vida palaciega, mercantil y guerrera. La cuarta tirada, 39 versos que se corresponden con G. III 515-531, describen la jornada diaria del agricultor y su vida familiar. La última y quinta tirada, de 15 versos, recoge la alabanza de los antiguos pueblos agricultores y fundadores de Roma, y la primigenia Edad de Oro.

El seguimiento del texto latino es muy fiel, a veces palabra por palabra; pero se desenvuelve con la suficiente elegancia y originalidad para no adolecer de la pobreza expresiva del literalismo. Destaca la acusada tendencia a la enumeración y al

polisíndeton “ni... ni... ni...” y “o... o... o...”, incluso sin corresponderse en el original latino con *nec... nec... nec...* o *aut... aut... aut...*. Posiblemente se deba a la abundancia de heptasílabos y al intento de hacer equivaler verso y unidad de sentido. Aligera así el ritmo y lo aleja del prosaismo.

VI

LAS GEÓRGICAS COMO FUENTE DE EXCURSOS  
Y MOTIVOS DIVERSOS.

LIBRO III

**1. La descripción del caballo (III 75-94)**

La pintura del caballo consta de dos partes bien diferenciadas:

-vv. 75-90: rasgos físicos del equino, siempre acompañados de la descripción del carácter y comportamiento de éste en la batalla.

-vv. 90-95: paragón con caballos famosos mitológicos tales como Cílaro, los Marte y Aquiles, y el mismo Saturno metamorfoseado.

**1.1. *De la creación del mundo* de Acevedo (1615)**

El llamado “famoso Acevedo” por Cervantes en su *Viaje del Parnaso*<sup>1</sup> es el autor de un notable poema épico-religioso sobre la creación del mundo. De él poco

---

<sup>1</sup> M. de Cervantes, *Viaje del Parnaso*, ed. de V. Gaos, Madrid 1974, pp. 174-175.



sabemos, apenas algunas fechas imprecisas, 1550?-1648?, y lugar de nacimiento, Plasencia<sup>2</sup>. El poema se editó en Roma en 1615.

El tema de su poema toma como base principal el primer libro del Génesis. Acevedo, adalid de la Contrarreforma de Felipe II<sup>3</sup>, realiza un proceso de amplificación que pone la tradición y los saberes clásicos y medievales anteriores al servicio de la fe y los dispone armónicamente alrededor de la estructura dada por el orden indicado en el texto bíblico. El conjunto del poema se divide en siete cantos, tantos como días se necesitaron para la generación del mundo.

El desarrollo del poema se convierte poco a poco en “una orgía de imágenes”, como lo ha definido C. Barbolani, autora de la única edición moderna de *La creación*<sup>4</sup>, o una galería de cuadros, desde el bodegón (III, 105) hasta el mapa hidrográfico (III, 25 y ss.). La paleta que contribuye con sus colores a dibujar sus cuadros la componen autores italianos, sobre todo Tasso, y clásicos latinos, de entre los cuales sobresalen Ovidio, pero más especialmente Virgilio y sus *Geórgicas*. Del poema didáctico latino toma varios motivos: la pintura del caballo y la peste que cierra el libro III, además de numerosas y pequeñas pinceladas aquí y allá. Nos encontramos posiblemente ante uno de los poemas más “geórgicos” de toda la literatura española.

La descripción del caballo ocupa las octavas 4-8 del canto VI, o “Día sexto”, en el que fueron creados los animales. Es un ejemplo de imitación compuesta,

---

<sup>2</sup> Cf. M. Berjano Escobar, “Poetas placentinos contemporáneos de Lope de Vega”, *Revista de Extremadura*, Cáceres 1991, pp. 1 ss.

<sup>3</sup> A pesar de la larga tradición que este género de poemas arrastra, Acevedo incorpora elementos propios de las coordenadas culturales de su tiempo, tales como el tema renacentista de la armonía universal, o más propios del vendaval de la Contrarreforma como la defensa del catolicismo, la alabanza de la institución matrimonial o del absolutismo político. Formalmente se caracteriza por el tratamiento familiar de la mitología, una gran religiosidad exterior y teatral, una carencia de intimismo y tendencia expresarse en imágenes, y una estructuración métrica fundada en el contraste y la aliteración. Por lo tanto nos encontramos con una obra situada claramente en el ámbito cultural e ideológico del barroco y la Contrarreforma.

<sup>4</sup> Alonso de Acevedo, *De la creación del mundo*, Cáceres 1989, ed. y notas de C. Barbolani, cuya completa y excelente introducción es el uno de los pocos estudios del poema hasta la fecha, pp. 7-43; es ésta la utilizada por nosotros, la cita es de la p. 18. El otro estudio es la introducción de C. Rossell a la edición de *La Creación del mundo* en la colección B.A.E., t. 29, Madrid 1948 (= 1868).

pues comparte dos fuentes, la *Eneida* y las *Geórgicas*, aunque las dos del mismo autor. Este es el texto de Acevedo<sup>5</sup>:

De este suelto linaje, que sustenta  
con sus pastos la tierra, el más ligero  
es el que en las orillas se apacienta  
del Ebro, en el Ibérico hemisphero;  
en el arrebatado curso afrenta  
al Armenio y al Bárbaro guerrero,  
y al contender con el halcón podría,  
cuando es seguir al pájaro porfía.

Pero el que en los Elíseos campos pace,  
que el Guadalete con sus aguas baña,  
en todo conocida ventaja hace  
el Sículo, al Thirreno, al de Bretaña,  
al que en Thesalia, y en la Scithia nace,  
al de África, al de Creta, al de Alemaña,  
así por padre al Zéphiro le dieron,  
los que su ligereza conocieron.

Este animal, si estiende la carrera,  
señal ninguna de sus pies parece  
en el arena, ni sobre la esfera  
de las ondas, las uñas humedece;  
ni las espigas puestas en hilera  
dobla, quando sobre ellas acontece  
volar corriendo, que es como la estrella,  
que veloz pasa por la rueda bella.

Quando en la guerra las escuadras mira,  
y oye el son de la bélica trompeta,  
por las narices vivo fuego espira,

---

<sup>5</sup> Cf. A. de Acevedo, *De la creación del mundo*, ed. cit. de C. Barbolani, pp. 202-203.

### *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro III*

como quando el gran Júpiter saeta;  
y, ardiendo en llamas de corage y ira,  
al son del instrumento, qual saeta  
parte, y en la travada escaramuza  
las encontradas picas desmenuza.

No la confuso ruido le acovarda  
de añafiles y rancos atambores,  
ni de las armas, ni de la bombardarda  
los truenos, y encendidos resplandores:  
aquí unas veces al peligro aguarda,  
allí apresta los pasos voladores;  
con asalto atrevido y temerario  
desbarata al ejército contrario.

Las dos primeras octavas del pasaje son una reafirmación patriótica de la supremacía del caballo español, quizá en buscado contraste con los versos finales de la pintura del caballo de G. III 89-94, dedicados a los equinos mitológicos.

La tercera estrofa recoge una imagen de la *Eneida*, ya anticipada en los dos versos finales de la anterior al comparar su ligereza con el viento. Los tres elementos con los que se describe su velocidad: parangón con el Céfito, la ausencia de rastro sobre el mar y las espigas, a las que ni tan siquiera humedecería –superficies a las que Acevedo añade una más, la arena– son los mismos con los que se califica la prodigiosa velocidad de uno de los personajes más interesantes de la épica virgiliana, la doncella guerrera Camila, reina de los volscos de quien se dice (*Aen.* VII 806-811)<sup>6</sup>:

*...sed proelia uirgo  
dura pati cursuque pedum praeuertere uentos.  
illa uel intactae segetis per summa uolaret*

---

<sup>6</sup> El personaje de Camila ha gozado de gran tradición en las letras españolas pues ha servido de base para otras figuras, como Gelasia de la *Galatea* o Marcela del *Quijote* por nombrar dos ilustres ejemplos de Cervantes, cf. V. Cristóbal López, “Camila: génesis, función y tradición de un personaje virgiliano”, *Estudios Clásicos* 94 (1988) 43-61.

### *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro III*

*gramina nec teneras cursu laeisset aristas,  
uel mare per medium fluctu suspensa tument  
ferret iter celeris nec tingeret aequore plantas*

Pero tampoco hay que olvidar la posible influencia de los versos 193-198 del libro III de las *Geórgicas*, concretamente del pasaje inmediatamente posterior a la pintura del caballo que versa sobre el entrenamiento del caballo de guerra:

*...tum cursibus auras  
tum uocet, ac per aperta uolans ceu liber habenis  
aequora uix summa uestigia ponat harena:  
qualis Hyperboreis Aquilo cum densus ab oris  
incubuit, Scythiaeque hiemes atque arida differt  
nubila.*

Posiblemente se inspiró en estos versos para realzar la velocidad y ligereza del caballo, que le traerían a la mente aquellos otros de la *Eneida*, confluyendo las dos influencias en sus octavas, y aunando elementos: la humedad, el agua y las mieses de la *Eneida*, la arena de las *Geórgicas*, y el Céfiro de ambas.

Los demás rasgos que Acevedo atribuye al caballo no son físicos, sino referidos especialmente a su reacción ante la guerra y su comportamiento en combate; ambos aspectos tienen su origen en las *Geórgicas*. Así la cuarta octava no es sino una ampliación de los versos G. III 83-85:

*...tum, si qua sonum procul arma dedere,  
stare loco nescit, micat auribus et tremit artus,  
collectumque premens uoluit sub naribus ignem*

de los que ha eliminado toda referencia al aspecto exterior y ha realzado los valores morales, ampliando la descripción de la entrada en combate. Esta misma imagen es la tratada en la última estrofa, para la que utiliza G. III 79: *nec uanos horret strepitus*, verso que es la llave de la octava y que Acevedo alarga con “añafiles y roncós atambores” dándole un regusto épico medieval español. Y adapta en la segunda parte de la estrofa los

versos G. III 77-78: *primus et ire uiam et fluuios temptare minacis /audet et ignoto sese committere ponti*, introduciéndolos en un contexto bélico.

En resumen, la descripción del equino es totalmente virgiliana, ya de la Eneida, ya de las *Geórgicas*; y de estas tan sólo le interesan los rasgos morales más que los físicos. No podía ser menos en una obra simbólica sobre la creación del mundo, paladín de los valores morales y religiosos de la Contrarreforma.

### 1.2. La *Cavalleriza de Cordova* de Alonso Carrillo (1624)

La *Cavalleriza de Cordova* es un pequeño tratado sobre la cría y doma de caballos publicado en Córdoba en la imprenta de Salvador de Cea en 1625. De su autor, Alonso Carrillo Lasso, sólo sabemos lo que aparece en la portada de su obra, fue caballerizo de Córdoba y de la orden de Santiago<sup>7</sup>. En 1611 editó la obra de Alonso Carrillo y Sotomayor, que, a juzgar por la homonimia, era posiblemente pariente suyo.

Este pequeño tratado –consta de tan sólo veintisiete páginas– sobre la cría de caballos es la muestra más conspicua de la recepción de las *Geórgicas* en el ámbito técnico. El discurso se divide en once capítulos encabezados por un título que anuncia a su vez la materia a tratar. El tema, la cría y doma de caballos, adopta un tono serio y riguroso, no exento de fluidez sin renunciar a minuciosos análisis y descripciones –no en vano su autor era caballerizo y experto en caballos– siempre dentro de los parámetros propios de la ciencia veterinaria de principios del siglo XVII. Por ello resultan todavía más llamativas las continuas referencias a Virgilio, concretamente el libro III de las *Geórgicas*, cuyos versos dedicados al ganado se van desgranando entre las líneas de este breve opúsculo, logrando una peculiar ensalada de exposición técnica y poéticos ecos latinos<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Alonso Carrillo dedicó su *Cavalleriza* al “excelentísimo señor Conde, Duque, Gran Canciller de las Indias, Caballerizo Mayor, &c.”, como así consta en la dedicatoria, la aprobación es del padre Cristóbal de Cabrera y la licencia de Don Andrés de Rueda Rico, arcediano de Castro y Canonigo de Córdoba.

<sup>8</sup> Si el poema de Virgilio constituye la médula espinal de toda la obra, otros ecos clásicos salpican sus páginas. Son sin embargo pequeñas citas, pequeñas pinceladas cuyo único propósito sea acaso un mero alarde de erudición. Hacen así una breve aparición: Hipócrates, *In lib. de Aere & Aquis &c.* ; Jenofonte,

Los dos primeros capítulos que abren la *Cavalleriza* exponen programa, intención y fuentes consultadas. El epígrafe que encabeza el primer capítulo muy significativo “QUE VIRGILIO escrivio muy bien del Cavallo”, en él su autor declara las causas que le movieron a tal obra, y son fundamentalmente la afición desde la niñez a los caballos y a Virgilio: “...porque desde que oi en la gramatica á Virgilio, no menos me agradaron los versos, que la materia, y en la variedad de esta, el Cavallo tambien escrito por aquel Docto y aventajado poeta”, citando además en nota marginal el libro III de las *Geórgicas*; e insiste de nuevo en la competencia estelar de Virgilio en cuestiones equinas, reconocida por otros autores como Plinio: “Plinio, tan grande autor, y tan esquisito en las cosas naturales, y en las antigüedades, y en cualquiera otro ingenio de arte humana, quando llegó a escribir del Cavallo dexo esta parte del argumento de su obra a Virgilio, por no tener que añadir si á su diligencia ni juyzio, quanto se pueda desear enseñó la conservación de las razas, la crianza delos Potros, el arte de hazerlos, seame lícito dezir, con licencia de tan grandes Autores como an comentado á Virgilio, mas luz devieran aver dado con su erudición, a lo que en ninguna parte mejor que ningun Griego ni Latino de la antigua arte de enseñar los Caballos Virgilio escribe”. Nos encontramos sin duda alguna ante un rendido y entusiasta lector de Virgilio y sus *Geórgicas*, para el que nadie puede compararse al mantuano, ni siquiera el más venerable anticuario latino, Plinio –al menos en lo referente a caballos, VIII 42–. A continuación enumera los puntos que le interesan y a los que dedicará los siguientes capítulos: selección de la raza, entrenamiento y aparejos diversos, siempre acudiendo al latino: “Virgilio con tanta razón merece ser entendido, y es tan curioso averiguar la antigüedad que tiene el arte de hazer Cavallos, me detendre un poco en estas particularidades, declarando a Virgilio”.

El siguiente capítulo “PROSIGUO EN declarar á Virgilio” se inicia con una glosa directa de G. III 115-116: “Confiessa pues que los Laphitas pueblos de

---

*Lib. 4 in Cyripedia, & in li. de reequest.*; Horacio y Aristóteles, *I. Ethicorum cap. I.*, citadas de esta manera en notas al margen. Son apenas una sencilla mención del nombre del autor y la obra, que no suponen un conocimiento profundo de lo citado, ni tan siquiera un manejo de primera mano del ejemplar.

Thesallia fueron los primeros que hallaron los tornos, en lo qual les atribuyo la invención del arte: porque el primer movimiento que ajusta los Cavallos es el circular...”, comentario de: *Laphitae gyrosque dedere /impositi dorso*. Virgilio también atribuyó a los lapitas el invento del bocado y el enseñar a los caballos a trotar y a galopar, cuestiones que son desarrolladas más ampliamente en este capítulo, citando expresamente versos del mismo pasaje, G. III 117: “Passa adelante Virgilio, y dize delos Lapithas que enseñaron á los Cavallos. *Gressus glomerare superbos*. Yo lo entiendo del trote que...”, o G. III 192: “Y assi añade muy bien Virgilio, que suene el Cavallo con pasos compuestos, obrando la igualdad y armonia del movimiento, otra parte no menos necessaria. *Sinuetque; alterna volumina crurum*. Que es lo que...”. Otras veces no cita verso alguno, sino traduce e interpreta algunos fragmentos, como los versos III 193-195: “...y assi despues de su exercicio dize Virgilio que corra el Cavallos, que es lo último que ha de dar esta furia, sino porque para llegar á la carrera, á de pasar por los grados que los disponen, para que sea la carrera perfecta”. Enseñanzas todas de origen virgiliano que culminan en la perfección, que Carrillo Lasso patrioticamente ha localizado en su patria, españolizando así las *Geórgicas*.

Del pasaje G. III 123 y ss. sobre el cuidado de las crías se ha extraído el final del capítulo V “DE LA RAZA DE Cavallos Españoles”: “Esta falta tiene el potro, la cual proviene o de los padres o de los ayres, o de la destemplanza de aquel año, o de alguna mala estrella, no dexando nada de le que ofende, o ayuda la generación”. En el tema de la generación y selección dela raza sigue Carrillo Lasso casi literalmente las directrices de Virgilio, pues el hilo conductor lo constituyen las citas explícitas o veladas al poema geórgico. Para hablar de la esterilidad de los caballos recurre a G. III 123 y ss. o el cuidado de las yeguas preñadas tiene su origen en G. III 129-137, citas introducidas por la formula habitual “Virgilio dice...” o “Virgilio pone...”, que finalizan el capítulo VI. La explicación de la esterilidad de los potros mana de la misma fuente, las *Geórgicas*, y en pleno siglo XVII se contesta con las mismas palabras e imágenes que lo hizo Virgilio en el I. a. C. : “El orden extremo de Cavallos viejos, no es menos malo: porque

estos por lo que ha perdido no son buenos como aquellos por lo que les falta, la misma frialdad en la Venus, advierte su poco poder...”, afirmaciones estas que son reflejo de G.III 95-97:

*Hunc quoque, ubi aut morbo grauis aut iam segnior annis  
deficit, abde domo, nec turpi ignosce senectae.  
frigidus in Venerem senior, frustraue laborem  
ingratum trahit.*

Carrillo Lasso escribe su obra con las *Geórgicas* en la mano. El libro III virgiliano compone el hilo conductor, proporciona la materia, el método e incluso las imágenes. El autor de la *Cavalleriza* acude a Virgilio bien citando sus versos literalmente, glosándolos, traduciendo los, o interpretando los. El resultado es un curioso tratado cuya árida materia equina se desarrolla a caballo entre el tecnicismo científico y la poesía geórgica.

## **2. El poder universal del amor (III 209-283)**

El famoso verso 69 de la Bucólica X, *omnia vincit amor*, es ejemplificado ampliamente el libro III de las *Geórgicas*: yeguas libidinosas que son preñadas por el viento (G. III 269-283) –aunque este motivo será recogido por Plinio y Horacio *Od.* I 25 14, por quienes pasará a la literatura española–; toros que se pelean furiosos por una novilla como dos campeones por una dama (G. III 216-233) imagen que fue recogida por varios autores españoles de muy distinta época: Juan de Mal Lara, Acevedo y Miguel Hernández –ya ha sido estudiada la influencia de las *Geórgicas* en su soneto 26<sup>9</sup>–; y como colofón, la pasión ardorosa de Leandro, el nadador, y Hero –que estudiaremos como motivo aparte para mayor claridad–.

---

<sup>9</sup> V. E. Hernández Vista, “Virgilio y Miguel Hernández”, *CFC* 4 (1972) 137-149. El autor de este artículo establece una correlación entre el poeta, el toro trágico de su poesía y el toro sufriente de Virgilio.



### 2.1. La *Filosofía Vulgar* de Juan de Mal Lara (1568)

En esta miscelánea propia de la tradición del Renacimiento publicada en Sevilla, en 1568, recoge Mal Lara gran cantidad de fuentes de todo tipo. Una de ellas serán varios fragmentos de las *Geórgicas*, entre los que destaca uno por su extensión y su viveza, el que nos narra la pasión del amor en los toros.

En la *Filosofía Vulgar* su autor pretende poner de manifiesto los principios de la sabiduría popular cristalizados en los refranes que se han ido transmitiendo de generación en generación. Para ello hace una amplia recopilación de éstos, ordenándolos temáticamente y declarando su sentido en comentarios de extensión variable que, siguiendo una técnica similar a la de la indagación etimológica<sup>10</sup>, explican, recrean o simplemente inventan las circunstancias en que surgieron, el contexto en que deben aplicarse, su concordancia con el pensamiento de diversas autoridades y otros aspectos varios. El modelo a imitar era Erasmo.

Mal Lara publicó un millar de proverbios. En ellos el autor sevillano integra, junto con el material origen literario, la experiencia directa, a la que no renunciará, ni siquiera cuando está traduciendo a un autor latino. Su actividad traductora fue muy conocida y estudiada<sup>11</sup>. Sus técnicas son muy amplias: abarcan desde la versión libre, normalmente de abundante tendencia parafrástica o en cualquier caso auténtica recreación del modelo, hasta la traducción ceñida, pasando por los pequeños fragmentos y composiciones que por ocasionales necesidades expresivas o, con mayor frecuencia, métricas, se apartan sólo ligeramente del texto original.

La inclusión de autores latinos y griegos obedece a la idea directriz de la *Filosofía Vulgar*, la equiparación de la sabiduría popular, vulgar, con la culta; de un lado

---

<sup>10</sup> Sobre el proceso que lleva desde la cristalización del refrán a la narración verosímil de las circunstancias que originaron su expresión cf. A. Iglesias Ovejero, "La figura etimológica en la paremiología clásica", en M. García Martín *et alii*, (eds.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, t. 2, pp. 519-527.

<sup>11</sup> Cf. F. Talavera Esteso, "Superación del concepto de traducción entre los humanistas. Un ejemplo entre Juan de Mal Lara y Fernando de Herrera", en *Fidus interpretes. Actas de las Primeras Jornadas Nacionales de Historia de la Traducción*, León 1987, t. 1, pp. 201-207; y M. I. Osuna Rodríguez, *Las Traducciones Poéticas en la Filosofía Vulgar de Juan de Mal Lara*, Córdoba 1994

los refranes, de otro las citas de las grandes autoridades. Desde este punto de vista, la traducción es un elemento indispensable, “no sólo para el acarreo de material clásico, sino también como un mecanismo básico en la propia articulación de la obra”<sup>12</sup>. También refleja un hecho fundamental del Renacimiento, y es la importancia dada a la lengua vernácula, tanto por la propuesta de equiparación, como por la de traducción, que dignifican la escritura en lengua romance.

Los textos utilizados son fundamentalmente de Marcial, el más frecuente de los clásicos, y Alciato; también otros menos habituales<sup>13</sup>. Las *Geórgicas* no parecen haberse prodigado demasiado, al menos en comparación con sus otras dos obras, *Bucólicas* y *Eneida*. En la *Filosofía Vulgar* Juan de Mal Lara recoge cuatro testimonios de ellas. El primero de ellos pertenece al libro III:

Dice Virgilio en las *Geórg.* lib. 2.

Y las Ranas cantaron en la lama  
la querella que tienen muy antigua” (I, 80)<sup>14</sup>

Corresponden estos dos endecasílabos sueltos al verso G. I 378: *et ueterem in limo ranae cecinere querelam*, uno de las señales del final de la tormenta famosa del libro I.

El segundo fragmento resulta de la traducción de los versos G. III 215-216: *carpit enim uiris paulatim uritque uidendo / femina, nec nemorum patitur meminisse nec herbae*, inicio de la descripción de la vaca incendiada por la fuerza de la pasión que tan bien refleja la máxima virgiliana *amor omnibus idem*, G. III... Estos dos versos han sido traducidos por Mal Lara en el siguiente endecasílabo:

---

<sup>12</sup> Cf. M. I. Osuna Rodríguez, *Las Traducciones Poéticas en la Filosofía Vulgar de Juan de Mal Lara*, op. cit., p. 91.

<sup>13</sup> La obra del humanista sevillano se convierte en un importante cauce de divulgación de textos poco o nada frecuentados por los traductores ni de este siglo ni en el siguiente. Así tiene cabida algún que otro poema completo de Claudiano, Ausonio o la *Appendix Vergiliana*, y algunos textos procedentes de obras dramáticas griegas de las aún hoy sólo se conservan testimonios fragmentarios, además de una relativamente amplia selección de autores griegos y, sobre todo, latinos.

<sup>14</sup> Para el texto de la *Filosofía Vulgar* se ha utilizado la *editio princeps*; existe una moderna, a cargo de A. Vilanova, Barcelona 1958.

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro III*

Y Virgilio, 4º de las *Geórgicas*, dice:

La hembra quema en solo ser mirada (II, 2)

La última presencia de las *Geórgicas* la componen siete endecasílabos sueltos, traducción del proemio del libro IV 1-5:

De las abejas... trata largamente Virgilio en el 4º libro de las *Geórgicas*, cuyo exordio digno de tal cosa es aqueste: *protinus aerii mellis caelestia dona*:

Los dones celestiales, oh Mecenas,  
De la miel dulce he de tratar agora:  
Rescibe juntamente aquesta parte,  
Donde verás en cosas tan divinas  
Espectáculos altos y admirables:  
Oyrás los esforzados capitanes,  
Las leyes y costumbres desta gente (VIII, 23).

El fragmento de las *Geórgicas* más amplio de todos los incluidos en la *Filosofía Vulgar* es esta preciosa traducción en octavas del pasaje sobre la fuerza de la pasión en los animales, cuyo dos versos iniciales ya había traducido anteriormente, G. III 216-233:

De la braveza del toro cada día lo vemos; y cuán peligroso sea topar con él cuando está en celo, y más si ha sido vencido de su contrario, muy largamente los describe Virgilio en el 3º de las *Geórgicas*, tratando de cuando los ganados andan en celo, y lo que obran entonces los cuernos de los toros, unos contra otros, que dicen assi:

1                    La vaca en los regalos amorosos  
                      (Quales ya conocen los ganados)  
                      Hace que los amantes furiosos  
                      Con sus cuernos combatan indignados.  
5                    Ardiendo en celos ambos tan rabiosos  
                      Que bien se ve que están enamorados,  
                      Y allá en el bosque pasce la becerra

*Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro III*

- Hermosa, sin cuydado desta guerra.  
Ellos a mucha furia redoblando  
10 Los golpes en aquel recio combate,  
Van con muchas heridas renovando,  
La dura escaramuza y cruel debate,  
Y sus cuerpos de sangre rociando,  
Hasta que el uno al otro venza y mate,  
15 Apriétanse los cuernos con gemido  
Que el bosque, el prado, el monte lo han oído.  
No acostumbran después desta pelea,  
Acogerse a un corral, a una majada,  
Que el vencido se va solo, y campea  
20 Por la selva no vista, ni aun usada,  
Desterrado allá lexos, do no vea  
La causa de su afrenta apasionada,  
El vencedor soberbio, las heridas,  
Las prendas del amor tan mal perdidas.  
25 Lloro no haber vengado sus amores,  
Volviendo el rostro al Reyno de su abuelo,  
Pastos que fueron ya de sus mayores,  
Aquel prado común y verde suelo:  
Mirando renueva sus dolores,  
30 Ensayándose a salir de tanto duelo,  
Y en sus cuernos aguza, porque armado  
Se vengue del que tanto lo ha afrentado. (IV, 1)

### *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro III*

La traducción resultó tan atractiva para sus coetáneos que algunos años después fue publicada por Pedro Espinosa en su antología *Primera parte de las Flores de poetas ilustres españoles*, Valladolid 1605<sup>15</sup>.

En primer lugar habría que señalar el mérito de esta traducción, o recreación de las *Geórgicas* –aunque sea un breve fragmento– en una época en que como señala T. S. Beardsley en España la escasez de traducciones de los autores líricos, epigramáticos, o elegiacos griegos y latinos era patente; de la didáctica se puede afirmar lo mismo. Él lo atribuye a las dificultades que presenta la traducción del verso, en las que el traductor se presenta la disyuntiva de respetar este elemento poético tan destacado, con los consiguientes poemas de adaptación, o bien optar por la prosa<sup>16</sup>. La excelente versión en octavas de un fragmento de las *Geórgicas* de Mal Lara que hemos citado supone una respuesta a las versiones en prosa que normalmente se hacía en la época, y le da cierto carácter pionero<sup>17</sup>.

Los tres primeros versos equivalen a uno sólo del texto de G. III 217: *dulcibus illa (femina) quidem inlecebris, et saepe superbos...* En la imitación de Mal Lara el primero recoge el sintagma *dulcibus inlecebris*, el segundo es aportación propia, y el tercero transforma *superbos* en “furiosos”. Esta va a ser el método habitual del sevillano, la amplificación, en la que un sintagma o una sola palabra darán lugar a un endecasílabo español, siempre sazonados éstos con aportaciones del autor. Como añadidos nuevos al pasaje latino son los versos 5 y 6 que amplifican el adjetivo “furiosos”. Los dos últimos versos de la octava traducen el verso 219: *pascitur in magna Sila formosa iuuenca*; de nuevo amplifica y al añadir un dato nuevo “sin cuidado desta guerra”, y adapta al

---

<sup>15</sup> Esta antología de Espinosa fue a su vez publicada en el tomo 30 de la B.A.E., Madrid 1945; el epígrafe bajo el cual se recoge estas cuatro octavas es “De Juan de Mallara. Imitación de un pasaje de las *Geórgicas* de Virgilio”, p. 132.

<sup>16</sup> T. S. Beardsley, “La traduction des auteurs classiques en Espagne de 1488 à 1586, dans le domaine des belles lettres”, en A. Redondo (ed.), *L’Humanisme dans les lettres espagnoles*, París 1979, pp. 51-64; sin embargo, frente a esta situación marginal de varios géneros, puede oponerse la de la poesía épica, que sí se tradujo en verso: la *Eneida* de Gregorio Hernández de Velasco o la *Odisea* de Gonzalo Pérez.

<sup>17</sup> La primera traducción de las *Geórgicas* es la de Fray Luis de León, algo posterior a la *Filosofía Vulgar* pues su composición ha sido fechada hacia 1570.

eliminar la referencia latina –expediente habitual de Mal Lara en el resto de traducciones incluidas en la *Filosofía Vulgar*<sup>18</sup>–.

Esta misma técnica puede observarse en la siguiente estrofa: el v. G. III 220: *illi alternantes multa ui proelia miscent* es traducido y “re-partido” en dos endecasílabos españoles, vv. 9-10. El sintagma latino *uulneribus crebris* (G. III 221) amplificado da origen al v. 11 “Van con muchas heridas renovando”; el segundo hemistiquio del G. III 221: *lauit ater corpora sanguis*, a los versos 12 y 13, lógicamente incrementados con la observación casi subjetiva del autor en el 12 “La dura escaramuza y cruel debate”; el v. 14 supone una nueva adición de la voz del autor, pues no está en el original latino; por último los dos versos finales de la octava equivalen al latino *cum gemitu; reboant siluaeque et longus Olympus* (G. III 223) eliminando de nuevo la referencia clásica a la mansión de los dioses, y ampliando en su lugar los escenarios testigos.

La tercera octava repite la ampliación del contenido latino: los versos 17 y 18 traducen el G. III 224: *nec mos bellantis una stabulare....* Sin embargo la ampliación es más evidente en los tres siguientes, en los que cada uno recoge un vocablo o sintagma de un sólo hexámetro latino, el 225: *uictus abit longeque ignotis exsulat oris*; el v. 19, “Que el vencido se va solo y campea” nace de *uictus abit*; el v. 20, “Por la selva no vista ni aun usada” del sintagma *ignotis oris*; y el 21, “Desterrado allá lejos, do no vea...” amplifican el verbo *exsulat* y su adverbio *longe*. El verso 226 es aportación de Mal Lara y, como en las adiciones anteriores, suelen ser observaciones y calificaciones subjetivas. Los últimos tres versos de la octava, 22-24, son el resultado de la transformación de la unidad sintáctica que se reparte entre los versos G. III 226-227: *plagasque superbi / uictoris, tum quos amisit inultus amores*, cuya primera parte, *multa gemens ignominiam*,

---

<sup>18</sup> Cf. M. I. Osuna Rodríguez, *Las Traducciones Poéticas en la Filosofía Vulgar de Juan de Mal Lara*, op. cit., pp. 78-86. La autora de esta investigación declara la tendencia de Mal Lara a cristianizar hábitos o ritos de los textos clásicos que traduce, y a castellanizar los nombres propios, como “Millán” por *Aemiliane*, o simplemente los adapta, como “Clara” por *Chloe*; también simplemente elimina estas referencias de otro tiempo y lugar, como es el caso que estamos estudiando.

(G. III 226) es precisamente la imagen que transmite el inicio de la cuarta y última estrofa (v. 25), junto con el predicativo *inultus*, olvidado en los versos finales de la anterior estrofa, marcando así fuertemente la unión entre una y otra octava –pues en el original latino la fluidez es mayor al no estar dividido el texto en estrofas–.

Con “Volviendo el rostro al reino de su abuelo” traslada el v. G. III 228 excepcionalmente reducido: *et stabula aspectans regnis excessit auitis*, que explicará en los versos siguientes, 28-29, nueva aportación de Mal Lara. Los tres versos finales, 30-2, son la versión reducida del final del pasaje de G. III 229-236.

El metro utilizado por Mal Lara es el endecasílabo, por ser el más cercano al hexámetro latino. Pero en contraste con el endecasílabo suelto –el más utilizado por la mayoría de las traducciones clásicas de la época: la *Eneida* de Hernández de Velasco, las *Geórgicas* de Fernández de Idiaquez, las *Metamorfosis* de Antonio Pérez Sigler o el *Ars Poetica* de Espinel– Mal Lara no renuncia a la rima, y elige la octava real. Con ello se segmenta en la traducción un texto que en, en su lengua originaria, discurría de forma más fluida; pero además, dicha segmentación no se realiza entre proporciones de similar extensión, y la traducción se despega por momentos y de desigual manera de su modelo.

En cuanto a la modalidad de traducción, hace un seguimiento libre del diseño sintáctico del original, apoyándose en una casi constante tendencia a amplificar y reforzando las conexiones entre unas unidades oracionales y otras. Así, si ciertos momentos se mantienen dentro de una indudable proximidad respecto al original, otros derivan hacia modificaciones de mayor envergadura, especialmente amplificaciones y excepcionalmente reducciones, que, aun respetando el armazón argumental del texto latino, se recrean en detalles apenas sugeridos en él –como un solo verso puede dar origen a una estrofa entera–. Mal Lara alcanza así los límites imprecisos entre traducción e imitación, inclinándose por momentos hacia ésta.

## *2.2. De la creación del mundo de Acevedo (1615)*

### *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro III*

Del día sexto o canto VI del poema épico-religioso de Alonso de Acevedo consta la creación de los mamíferos. Entre ellos, el caballo y el toro deben su origen, además de al Creador, al divino Virgilio. La batalla de los toros toma algunos elementos de la pelea de los toros enamorados del libro III de las *Geórgicas*. Pero ya antes había utilizado esta imagen en el canto I, en un segundo plano de la narración. En la cosmogonía sagrada del primer canto sigue muy de cerca el *Génesis*, pero salpica innumerables veces el relato de pequeñas digresiones, comparaciones y otros adornos clásicos, en los que su amplia cultura clásica e italiana dota con sus brillos la narración. En la rebelión de Lucifer contra Dios, su figura es comparada al toro que lucha por amor (I estr. 73):

qual toro que, herido con pungentes  
estímulos de amor, celoso brama  
y aviva con mugidos impacientes  
de la ira ardiente la rabiosa llama  
y, levantando con los pies valientes  
nubes de polvo, al enemigo llama  
por señas a la fiera escaramuza  
y las armas al duro roble aguza.

Como Virgilio, Acevedo inicia el símil con la fórmula *qualis...* Mas la rabiosa llama del toro proviene de la segunda parte de la lucha de las *Geórgicas*, del toro vencido, herido en su amor y su orgullo, que se entrena afilando sus cuernos en los árboles y escarba furioso la arena, G. III 232-236:

*et temptat sese atque irasci in cornua discit  
arboris obnixus trunco, uentosque lacessit  
ictibus, et sparsa ad pugnan proludit harena.  
post ubi collectum robur uiresque refectione,  
signa mouet praecepsque oblitum fertur in hostem.*

La descripción de la lucha de los toros del canto VI es una referencia directa a la de G. III 209-241. Como en el caso de la pintura del caballo, la técnica de



### *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro III*

imitación es la misma: toma aquellos rasgos que le interesan y los transforma ampliándolos –normalmente un detalle físico, o una actitud o una imagen sirve de base a toda una octava– y ordenándolos a su gusto. Así el toro aguzando los cuernos en los árboles tras ser vencido, ya utilizado en el canto I, compone la primera estrofa de la pelea, transformado el tronco de los árboles geórgicos en rocas (I estr. 20):

Y así no se dilate, ni suspenda  
de los toros indómitos y atroces  
la furiosa nación y la contienda  
que mueven entre sí, quando feroces,  
soltando a los bramidos larga rienda,  
con rabia aguzan las valientes hoces  
de los agudos cuernos en las rocas,  
niebla arrojando por las grandes bocas.

La batalla cuerpo a cuerpo entre los dos contrincantes utiliza en parte los vv. G. III 220-222: *illi alternantes multa ui proelia miscent / uulneribus crebis; lauit ater corpora sanguis, / uersaque in obnixos urgentur cornua...*; y en parte la descripción del caballo, concretamente el v. III 85: *collectum premens uoluit sub naribus ignem*, que ya había aparecido en el poema de Acevedo, al dibujar la estampa del caballo, en el mismo canto VI. Con estos dos textos compone la octava 23:

Puestos los enemigos frente a frente,  
el uno contra el otro al punto cierra,  
vierten por las narices fuego ardiente,  
segando con los pies la seca tierra;  
el desdeñado toro, que impaciente  
el fuego del sangriento Marte afierra,  
al adversario asalta por dar muerte,  
hiriéndose ambos con el cuerno fuerte.

Por último, la huida solitaria y avergonzada a las lejanas selvas del vencido, rumiando en su desconsuelo la venganza y el entrenamiento para un nuevo

combate (G. III 225-234), punto final de la escena geórgica, lo es también de la de Acevedo. Se divide en dos núcleos temáticos, la huida y la preparación de la venganza, obviando el símil que a modo de brillante broche cierra el episodio en las *Geórgicas* que compara el choque entre los dos contrincantes con el de las olas contra el acantilado. En cambio retoma versos anteriores, de G. III 222-223: *uasto / cum gemitu; reboant silvaeque et longus Olympus*. Como ya hiciera Mal Lara con este mismo pasaje, Acevedo ha eliminado toda cita directa de lo clásico, elevándolo a un esfera mayor, cósmica. En este sentido es notoria la españolización del léxico, como en el caso del castizo calificativo del toro “corrido y lleno de vergüenza”. Sin embargo la humanización del toro humillado y sus deseos de revancha son expresados con parecida piedad, e idénticas palabras en algún caso, a la virgiliana (VI estr. 25-26):

Y el que por su naturaleza flaca  
quedó vencido, la cerviz rehuye  
del duro yugo, y a la selva opaca  
corrido y lleno de vergüenza huye,  
el dolor concebido nunca aplaca,  
que por todas las venas distribuye;  
cuya edad el callado curso hace  
entre rocas, do a solas siempre pace.  
Mas, si goza do vive retirado  
de más valientes soplos, temerario  
baja del monte y de furor armado  
trava guerra otra vez con el contrario;  
y a penas el combate es comenzado,  
quando vencido brama el adversario,  
los valles con mugidos atronando,  
las celestes esferas penetrando.

### 3. Hero y Leandro (III 258-263)

El mito de Hero y Leandro es en las *Geórgicas* la otra gran incursión en el mundo de los mitos –junto al epilio de Aristeo y Orfeo, de mayor extensión–. Constituye una ejemplificación más del poder universal de la pasión amorosa que todo devasta, al igual que las yeguas lujuriosas o los furiosos toros luchando por la hembra. El bellísimo tema poético de los dos amantes Hero y Leandro, conocido por los autores antiguos<sup>19</sup>, pero no hay texto griego de mucha antigüedad que la consigne, sólo la conocemos por los poetas latinos. La versión de Virgilio es cronológicamente la primera sobre el mito de Hero y Leandro. Pero será la versión ovidiana de la *Heroidas*, XVIII y XIX, la que consiga difundirla a la literatura española<sup>20</sup>, sin olvidar el epigrama 25b del *De spectaculis* de Marcial, y el poema del griego Museo, *Hero y Leandro*, un poeta del siglo V de nuestra era y por lo tanto ya alejado del gusto clásico. Todas estas versiones, y alguna más como la de Estacio, *Tebaida* VI 540 y ss., son las más exitosas entre los autores españoles, teniendo en cuenta especialmente la grandísima difusión de la traducción de las *Heroidas* por Juan Rodríguez del Padrón bajo el nombre de *Bursario*<sup>21</sup>, y la traducción amplificada que del poema de Museo realizó Boscán en su *Hero y Leandro*. Virgilio, por el contrario, ante tamaña competencia, sólo sufre la imitación de dos poetas, Diego Hurtado de Mendoza y Fernando de Herrera, y la de Quevedo, compartida con Museo<sup>22</sup>.

---

<sup>19</sup> Hay algunos testimonios no literarios del mito, como monedas de Abidos representando a Hero y a Leandro, o la mención de Estrabón de la torre de Hero, *Geograph.* XIII I 22 o la de Pomponio Mela, *De situ* II 80. Ninguno de los dos autores es anterior a Virgilio, por lo que hay que suponer a éste como primer codificador por escrito del mito.

<sup>20</sup> Cf. la introducción de A. Alatorre a su traducción de las *Heroidas*, México 1950, pp. 32-73.

<sup>21</sup> Cf. R. Schevill, *Ovid and the Renaissance in Spain*, Berkeley 1913, pp. 115-116; T. González Rolán y P. Saquero, "Introducción" a su edición del *Bursario*, Madrid 1984, y V. Cristóbal López, "Introducción" a su traducción de las *Heroidas*, Madrid 1994, pp. 40-51.

<sup>22</sup> Sobre la presencia del mito de Leandro y Hero en nuestras letras contamos con la monografía de F. Moya del Baño, *El tema de Hero y Leandro en la literatura española*, Madrid 1967; V. Cristóbal López, "Marcial en la literatura española", en *Actas del Simposio sobre Marco Valerio Marcial*, Zaragoza 1987, pp. 149-210; y al siempre omnipresente M. Menéndez Pelayo, *Antología Lírica de poetas castellanos*, Santander 1945, pp. 293-332. Basándose en Estacio, Herrera introdujo en su *Comentario a Garcilaso* una traducción de su versión del mito, e igualmente hizo Juan de Arjona en su paráfrasis del poema de Estacio. De Ovidio entresacaron su tema Roiz de Corella para su *Istoria de Leander* en catalán, el *Coloquio* de Luis

### 3.1. La fábula de Adonis de Diego Hurtado de Mendoza (1553)

Hurtado de Mendoza (1503-1575), descendiente del marqués de Santillana, es fiel representante de la poética renacentista, apoyada en la imitación como exigencia de calidad. Gran conocedor de los autores clásicos y contemporáneos, se atiene fielmente al cumplimiento de la norma<sup>23</sup>.

Las tres líneas fundamentales de influencia clásica en la obra de Hurtado de Mendoza son Ovidio –fuente de innumerables argumentos como la *Fábula de Adonis*<sup>24</sup>, primera de su género, o muchas de sus piezas satíricas y burlescas<sup>25</sup>–, Horacio –gracias al cual nuestro humanista inauguró un género, la epístola en tercetos– y la epigramática griega fundamentalmente. Virgilio ejerce una influencia casi marginal y episódica, como bien ha demostrado J. C. García Hernández: “no parece moverse con facilidad dentro del marco de las convenciones literarias inspiradas en Virgilio”<sup>26</sup>, y en sus cuatro églogas apenas se detecta su influencia.

---

Hurtado de Toledo... De Marcial, el famoso soneto XXIX de Garcilaso “Passando el mar Leandro el animoso”; el soneto de Gutierre de Cetina “Leandro, que d’Amor en fuego ardía”; el soneto de Francisco Sa de Miranda “Entre Sesto y Abido, el mar estrecho”, y otros más de Soto de Rojas, Juan de Coloma, Montemayor, Hernando de Acuña, Aldana., Camoens, Arguijo, Suárez de Alarcón, Salas Barbadillo, Tamayo de Vargas, Salcedo Coronel... De Museo, o mejor de Boscán, varios romances y comedias como la que con este título publica Mira de Amescúa, la versión satírica de Góngora, la *Fábula de Leandro y Hero*, de Bocángel, Quevedo... además de los numerosos romances y fábulas que tomaron el argumento sin importar ya la procedencia, dado lo fecundo y extendido del tema, parte del acervo literario español. Esta pequeña muestra incompleta puede dar idea del contraste del diverso éxito de varias fuentes que informan del mismo tema.

<sup>23</sup> Sobre las fuentes de Hurtado de Mendoza cf. la introducción de J. I. Díez Fernández a la edición de su *Poesía completa*, Madrid 1989; M. J. Bayo, *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento*, Madrid 1970, pp. 173-191; G. Alonso Moreno y C. Martín Puente, “La poesía amorosa latina en la obra de Diego Hurtado de Mendoza: Catulo y Ovidio”, en E. Sánchez Salor et alii (eds.), *La recepción de las artes clásicas en el siglo XVI*, Badajoz 1995; V. Cristóbal López, “Catulo, Horacio y Virgilio en un poema de Hurtado de Mendoza”, *CFC Elat* 6 (1994) 60-70; y J. C. García Hernández, “Virgilio en Diego Hurtado de Mendoza”, *Actes de l’XI<sup>e</sup> Simposi de la Secció Catalana de la SEEC*, Andorra 1996, pp. 373-377.

<sup>24</sup> Las referencias a la obra de Hurtado de Mendoza son de la edición ya citada de Díez Fernández.

<sup>25</sup> La riquísima poesía burlesca de Hurtado de Mendoza abre ante los ojos del lector un amplio y variado mundo, provocativo y ameno que desmitifica dioses grecolatinos e ideas renacentistas; cf. J. I. Díez Fernández, “Equívoco, alusión y detonación en la poesía burlesca de Diego Hurtado de Mendoza”, *Eros literario, Actas del Coloquio celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense en diciembre de 1988*, Madrid 1989, pp. 67-75.

<sup>26</sup> Cf. García Hernández, *art. cit.* p. 374.

### *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro III*

De su ovidiana *Fábula de Adonis* dos octavas, vv. 577-592, mención al mito de Hero y Leandro, se yergue, orgullosa excepción, como faro que delata la presencia de las *Geórgicas*:

¿Quien dio fuerzas al joven que, de hecho,  
le enciende amor y le resuelve en fuego,  
en noche oscura el tempestuoso estrecho  
atravesar con lluvia y tiempo ciego,  
cortar las bravas olas con el pecho?  
Truena y ábrase el cielo, y el mar luego  
rompe las altas peñas resonando,  
mas él, con su furor, pasa nadando

No le tienen turbados elementos,  
no los padres con lágrimas y llanto,  
el Mar Negro sacado de cimientos  
no le aparta el deseo o pone espanto,  
no la virgen que en ansias y tormentos  
suspensa pasará aquel entretanto  
y al fin morirá muerte lastimera  
sobre el cuerpo tendido en la ribera

Fiel trasunto de los versos de Virgilio, de los que observa fielmente todos los elementos esenciales (G. III 258-263):

*Quid iuvennis, magnum cui uersat in ossibus ignem  
durus amor? nempe abruptis turbata procellis  
nocte natat caeca serus freta, quem super ingens  
porta tonat caeli, et scopulis inlisa reclamant  
aequora; nec miseri possunt reuocare parentes,  
nec moritura super crudeli funeri uirgo.*

Incluso la introducción del mito sigue las mismas pautas que en las *Geórgicas*, pues es ejemplo de la omnipotente fuerza del amor, personificado en Venus en la *Fábula de Adonis*, y a quien se dirigen estas palabras inmediatamente anteriores al

pequeño excursus mítico: “¿Quien a los otros animales graves / mueve con nueva furia los sentidos / correr ásperos valles y sombríos / y nadar, presurosos, hondos ríos” (vv. 573-576), versos que resumen el pasaje marco de las *Geórgicas*.

La primera octava imita los cinco primeros versos latinos, la descripción del fogoso joven nadando mientras la segunda facilita la ascensión del clímax dramático al enumerar los obstáculos y efectos negativos de su empeño, tema de los últimos tres hexámetros latinos de la pequeña digresión mítica de las *Geórgicas*. La imitación es muy cercana, apoyada en la misma estructura sintáctica, la interrogación y el pronombre interrogativo “¿Quién?”, aunque en la versión renacentista se alargue algo más; en el seguimiento de todos los elementos básicos de la descripción: el amor como fuerza impulsadora, el amor como fuego, la noche oscura, el temporal al abrirse el fuego, y los padres como elemento disuasorio, y la premonición de la muerte de los amantes, la doncella muerta sobre su cadáver; pero además ha de considerarse la cercanía léxica de algunas palabras utilizadas: “la noche ciega”, los “padres” y “la virgen que morirá”. Sí introduce algún elemento nuevo, como la exacta localización de los sucesos, el Helesponto, bien conocida desde antiguo, o motivos que acentúan el dramatismo, las lágrimas de los padres o el esfuerzo de Leandro que “corta las bravas olas con el pecho”, seguramente hijos de la necesidad métrica, mas que de la elección estilística.

Si en Mal Lara la traducción se introduce subrepticamente en el terreno de la imitación, impidiendo por momentos la distinción entre ambas, en Hurtado de Mendoza la imitación se parece peligrosamente a la traducción, excelentemente transportada al español.

### **3.2. Las Anotaciones de Fernando de Herrera (1580)**

El humanista sevillano Fernando de Herrera “el Divino” (1534-1597) representa el máximo apogeo del movimiento petrarquista del siglo XVI español.

*Las Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones...* apareció por primera vez en Sevilla en 1580, obra de inestimable importancia es algo más que notas a un

clásico moderno: constituye la exposición del punto de vista de Herrera sobre la poesía y la dicción poética. Su admiración por Garcilaso era inmensa, pero no acrítica y a tenor de sus comentarios va desgranando agudas observaciones de teoría literaria –para Herrera la claridad es la suprema calidad en poesía–, de lexicografía y de estudio de fuentes<sup>27</sup>.

Con motivo del comentario del soneto XXIX de Garcilaso –cuyo origen no es virgiliano, sino de Marcial– Herrera cita los versos de las *Geórgicas* correspondientes al tema de Hero y Leandro, añadiendo “que aunque es osadía desesperada atreverse a traduzillos, para los que no entienden la lengua latina dicen ansi:

¿Qu’ el joven, a quien buelve grande fuego  
El duro Amor en medio de sus uestos?  
Tardo en la ciega noche ‘l mar turbado  
Con rotas tempestades abre y corta;  
Y encima de la grande puerta truena  
Del alto cielo, i los heridos mares  
Bravos sonidos dan a los peñascos,  
Ni lo pueden tornar los padres míseros  
Ni la virgen, que sobre ‘l cuerpo muerto  
Ha de morir de cruda y fiera muerte

La versión de Herrera, como él modestamente ha afirmado, es una traducción, de la que se ausentan los vuelos poéticos de los que hizo gala Hurtado de Mendoza al no haberse sometido tan duramente a la letra. No por ello carecen de gallardía los endecasílabos herrerianos. A pesar de seguir estrechísimamente el original latino, aun se ve obligado a añadir elementos nuevos, y aparecen versos como “con rotas tempestades abre y corta”, o adjetivaciones como “heridos mares” o fiera muerte”, ausentes del texto latino; incluso se adentra en la interpretación, más que traducción, al

---

<sup>27</sup> El gran estudio de Herrera sigue siendo el de O. Macrí, Madrid 1959; cf. también las completas introducciones a las últimas ediciones de la poesía de Herrera, la de J. M. Blecua, Madrid, Anejos del Boletín de la RAE, 1975; la de M. T. Ruestes, Barcelona 1986; y la de V. Roncero López, Madrid 1992.

poetizar el sintagma *scopulis illisa aequora* por “los heridos mares / Bravos sonidos dan en los peñascos”.

### 3.3. El soneto “Describe a Leandro fluctuante en el mar” de Quevedo (1648)

Francisco Gómez de Quevedo y Villegas (1580-1645), uno de los grandes poetas de España, además de prosista, dejó un gran y complejo conjunto de poesía, que como su autor –“culto, devoto, frívolo, amoroso y obscenamente grosero”<sup>28</sup>– no es fácil de analizar ni de enfocar.

La relación que sostuvo Quevedo con los clásicos grecolatinos fue intensa y continua. Profundamente metafísico, su pasión por los estoicos es de todos los críticos conocida, tradujo a Epícteto y Séneca –llamó a éste último “mi Séneca”–<sup>29</sup>, al igual que su inclinación por el pensamiento y la literatura griega, prefiriendo de entre todos los poetas helenos a Anacreonte, de quien realizó una traducción muy polémica<sup>30</sup>; de entre los latinos prefiere a los satíricos con quienes compartió algo más que semejantes propósitos en su poesía<sup>31</sup>, y la agudeza de Marcial<sup>32</sup>; Ovidio y Virgilio le aportaron no pocos argumentos y temas para sus sonetos y fábulas mitológicas –la mayoría con un tratamiento deformador y satírico de la fuente–<sup>33</sup>.

---

<sup>28</sup> Cf. R. O. Jones, *Siglo de Oro: prosa y poesía*, en *Historia de la literatura española*, t. 2, Madrid 1992 (=1974), pp. 243-250, la cita es de la p. 243.

<sup>29</sup> Cf. J. M. Blecua, “Introducción” a su edición de Quevedo, *Poesía original completa*, Barcelona 1996, pp. xiii-xiv; también H. Ettinghausen, *Francisco de Quevedo and the neo stoic movement*, Oxford 1972; U. González de la Calle, *Quevedo y los dos Sénecas*, México 1965; A. Rothe, *Quevedo und Seneca*, Ginebra-París 1965; y I. Prat Parral, *Algunos conceptos estoicos de Aulo Gelio en Quevedo...*, Tesis de licenciatura inédita, Barcelona 1967.

<sup>30</sup> Cf. S. Benichou-Roubaud, “Quevedo, helenista (*El Anacreón castellano*)”, *NRFH* 14 (1950) 51-72; D. G. Castanien, “Quevedo’s Anacreon castellano”, *Studies in Philology* 55 (1958) 568-575; R. Herrera Montero, “Quevedo y la anacreóntica”, *Actes del XI<sup>o</sup> Simposi de la Secció Catalana de la SEEC*, op. cit., pp. 419-423.

<sup>31</sup> B. Sánchez Alonso, “Los satíricos latinos y la sátira de Quevedo”, *RFE* 11 (1924) 33-62 y 113-153.

<sup>32</sup> Cf. F. Schalk, “Quevedo’s Imitationes de Martial”, en *Festschrift für H. Tiemann*, Hamburgo 1959, pp. 202-212.

<sup>33</sup> M. R. Lida de Malkiel, “Notas para las fuentes de Quevedo”, *RFH* 1 (1939) 369-375; y J. A. Izquierdo Izquierdo, “Eneas, vuelto a lo burlesco: comentario a un soneto de Quevedo”, en *De Roma al siglo XX*, SELat-UNED-Universidad de Extremadura 1996, pp. 763-772.



El soneto “Describe a Leandro fluctuante en el mar”, 200 a del *Parnaso*, 311 en la edición de J. M. Blecua<sup>34</sup>, es paradigma de utilización que de sus fuentes hace Quevedo:

Flota de cuantos rayos y centellas,  
en puntas de oro, el ciego Amor derrama,  
nada Leandro; y cuanto el Ponto brama  
con olas, tanto gime por vencellas.

Maligna luz multiplicó en estrellas  
y grande incendio sigue pobre llama:  
en la cuna de Venus, quien bien ama,  
no debió recelarse de perdellas.

Vela y remeros es, nave sedienta;  
mas no le aprovechó, pues, desatado,  
Noto los campos líquidos violenta.

Ni volver puede, ni pasar a nado;  
si llora, crece el mar y la tormenta:  
que hasta poder llorar le fue vedado.

González de Salas, su primer editor y comentarista, apostilla “Es de Virgilio” refiriéndose al segundo cuarteto, y a continuación “Es de Museo” en el primer terceto. Es más, los cuartetos son virgilianos, el primer terceto, de Museo, y corona el soneto Quevedo con un magnífico y estremecedor terceto final, que a modo de epigrama, carga toda la intensidad en los últimos versos.

La famosa concisión de Quevedo, intensificadora, funde diversos elementos procedentes de su fuente, G. III 258-261, en complicado alambique semántico y sintáctico que desafía por momentos las normas de la gramática, sin llegar a los extremos de otras veces. El juego se establece entre dos conceptos, o dos imágenes: el amor como fuego-luz y la tormenta como fuego-luz, de manera que al compartir iguales características es difícil saber si habla de un fuego u otro. El juego, que lleva a la

---

<sup>34</sup> La edición de Quevedo utilizada es la ya citada de J. M. Blecua, p. 327.

confusión, ha sido tomado de su fuente primera, pues en los vv. 258-259 se pregunta Virgilio *quis iuuenis, magnum cui uersat in ossibus ignem / durus amor?*, en los que ya se establece esa igualdad amor=fuego. Quevedo define este fuego-pasión con elementos más propios de una tormenta, “rayos y centellas” entre los que nada Leandro; la inversión de términos sigue en la aplicación del adjetivo “ciego” al amor, mientras que en Virgilio era destinado a la noche de tormenta, *nocte caeca* (v. 260). El incendio de la tormenta lo ha establecido Quevedo, tomando algunos sintagmas de las *Geórgicas* para definirlo, especialmente en las descripciones de los ruidos: “el Ponto brama con olas” = *ingens / porta tonat caeli* (vv. 260-261). La confusión es total en el segundo cuarteto, de manera que la “maligna luz” y las “estrellas” del v. 5 bien pudieran ser la maligna tormenta o el *durus amor* virgiliano (v. 259), al igual que “grande incendio sigue pobre llama” (v. 6), donde la aposición de ambos términos. uno al lado de otro deja al descubierto el juego, siendo Leandro inferior en fuego amoroso al incendio proceloso de Noto.

El espíritu burlón de Quevedo no pudo sustraerse a una imagen otras veces satirizada, el propio Leandro como navío de sí mismo, y por tanto sus brazos serían los remos. La imagen aparece en Museo: “Y al mismo tiempo era / remero y nave” en palabras de su traductor Jiménez de Aquino<sup>35</sup>. La imagen tuvo gran éxito y fue incluida por Diego Mejía en su traducción de la Heroida XVII de Ovidio, sin estar en la original. Aquí aporta cierto sabor jocoso y continua la tónica de todo el poema, la confusión de realidades por calificarlas con iguales términos, en este caso Leandro=barco. Museo fue muy leído desde que el célebre Aldo Minucio lo publicó en 1494 ó 1495<sup>36</sup>. El propio Quevedo compuso un romance satírico sobre el tema, “Hero y Leandro en paños menores”, cuyo título no deja lugar a duda sobre el tratamiento del mito; el romance termina con un homenaje a su fuente: “La verdad es ésta / que no es patarata / aunque más jarifa / Museo la canta”. Junto a la metáfora de la nave-Leandro la

---

<sup>35</sup> Cf. F. Moya del Baño, *Hero y Leandro en la literatura española*, op. cit., p. 323.

<sup>36</sup> Cf. las obras de Moya del Baño y Alatorre ya citadas.

antítesis “nave sedienta” en medio de tanta agua, mas sedienta de otra tormenta, la del amor. Y si la confusión era de fuego, ahora es de agua, pues las lágrimas y el mar uno son, pues, al final.

#### **4. La peste (III 474-526)**

El pasaje de la peste de las *Geórgicas* es un eslabón más dentro de la larga tradición de un tópico de la literatura antigua. El primer autor que en el que encontramos el motivo es Tucídides, II 48-54. A partir de él: Lucrecio VI 1138-1286, Virgilio, Tito Livio III 6 2-7, 8 y XXV 36 7-11, Ovidio *Met.* VII 523-613, Manilio *Astr.* I 880-895, Séneca *Oed.* 110-201, Lucano VI 80-105, Silio Itálico XIV 580-617, y otros muchísimos más como Luciano, Amiano Marcelino, Procopo, Paulo Diácono...<sup>37</sup> A pesar de tener tras de sí una tradición –todavía no muy extensa–, Virgilio trata la enfermedad con verdadero sentimiento, no como un tópico<sup>38</sup>; pero al mismo tiempo fue el primer autor en perder el sentido de la realidad de la peste para crear una joya de la retórica, un hito literario.

##### **4.1. De la Creación del mundo de Acevedo (1615)**

La segunda mitad del Canto o Día Segundo de este poema barroco y contrarreformista es de marcado carácter apocalíptico: la creación del cielo y los aires y el viento es seguida por una recargadísima descripción del *dies irae*: conflagración cósmica, erupciones volcánicas y efectos del fuego, influencias malignas de los cometas,

---

<sup>37</sup> A. Ramírez de Verger estudia la historia del tópico en su artículo “La peste como motivo literario (A propósito de Coripo, *Ioh.* III 338-379), *CFC* 19 (1985) 145-157. Incluso se extiende a las literaturas romances y analiza un pasaje del *Decameron* de Boccaccio, Intr. 2-48, otro de D. Defoe en *A Journal of the Plague Year*, *La Peste* de A. Camus, y el capítulo XLVII de *El siglo de las luces* de A. Carpentier.

<sup>38</sup> Wilkinson, en *The Georgics of Virgil*, *op. cit.*, pp. 206-208, pone precisamente este pasaje como ejemplo de la famosa simpatía de Virgilio hacia los demás seres vivos. Otros análisis del episodio son: D. West, “Two Plagues: Virgil *Georgics* 3.478-566 and Lucretius 6.1090-1286” en *Creative imitation and Latin Literature*, Cambridge 1979, pp. 71-88; y E. L. Harrison, “The Noric Plague in Virgil’s Third *Georgic*”, *PLLS* 2 (1979) 1-65.

### *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro III*

y vientos que llevan y traen la peste por doquier contrastan con el canto final de la batalla y victoria de Lepanto; no pudiéramos encontrar, acaso, un poema más militante en el movimiento religioso que partió a Europa en dos, que éste, ni tampoco más españolizante.

De entre otras características ya hemos señalado anteriormente una, la acusada influencia de las *Geórgicas*, de la que vamos a dar ahora, de nuevo, cumplida cuenta. Efectivamente, Acevedo aprovecha varios motivos del poema virgiliano, aquellos que más carácter apocalíptico pudieran adquirir y ofrecer, para enriquecer con su imaginería las estrofas de *La creación*.

La primera alusión a las *Geórgicas* de este episodio se realiza en la octava 77, que toma la imagen del sol anunciador de males –del asesinato de César– del libro I, 463-468:

*...solem quis dicere falsum  
audeat? ille etiam caecos instare tumultus  
saepe monet fraudemque et operta tumescere bella;  
ille etiam extincto miseratus Caesare Romam,  
cum caput obscura nitidum ferrugine textit  
impiaque aeternam timuerunt saecula noctem.*

El sol, convertido por Acevedo en un alarde de exageración barroca en sangrienta estrella, ilumina con igual luz funesta traiciones malvadas e interminables guerras; el engaño tiene también su lugar, mas es el engaño del bueno, no del sol:

Quando de los cabellos espantosos  
rayos esparce la sangrienta estrella,  
sale alumbrando entierros lastimosos  
la luz funesta, que nació con ella,  
y publicando engaños cautelosos,  
del malo el hombre justo se querella;  
amenazada la affligida tierra,  
teme el último fin con fiera guerra.

### *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro III*

A partir de la estrofa 80 comienza la descripción de la peste, nunca directamente nombrada, sino sólo como “pestilencial aliento”. En ella va a recoger diversos motivos de la peste de las *Geórgicas* siguiendo la técnica ya anteriormente estudiada, la *amplificatio*: unos pocos versos del texto latino, la mayoría de las veces dos o tres, sirve de base para desarrollar toda una estrofa de ocho versos. El inicio no puede ser más efectivo, en buscado contraste se ofrecen los efectos del pestilencial aliento en un espacio tan idílico como geórgico: el fondo del río Tajo con su coro de ninfas, aquel mismo que recibió a Aristeo en el libro IV de las *Geórgicas*, 334-347. El resultado de mezclar tan dispares imágenes, la peste y las ninfas, no deja de recordar las patéticas esculturas manieristas y los pasos de Semana Santa, donde la placidez es interrumpida bruscamente por el dolor extremo y la muerte, así en la octava 80 de *La Creación*:

- oct. 80           Viendo secar el Tajo caudaloso,  
de sus ondas el curso arrebatado,  
y que su cuerpo estaba caluroso,  
quedó todo confuso y espantado.  
De sus Nymphas el choro lastimoso  
con sus suspiro y llanto porfiado  
llenó sus cuevas tímidas<sup>39</sup>, mirando  
la fuerza ardiente que les va quemando.
- oct. 82           ...De los colmos y cimas encumbradas  
no verán ya los míseros mortales  
caer las tiernas ramas, deseadas  
para sustento de los animales,  
ni de las yervas secas y cortadas  
las aguas destilar medicinales;  
ni arrancar de la planta conocida  
la secreta raíz para dar vida.

---

<sup>39</sup> Hemos corregido *tímdas* por *tímidas* al suponer un mero error tipográfico en la edición ya citada de C. Barbolani, p. 95.

*Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro III*

- oct. 83            Comiença a humear el aire oscuro,  
todo de espesas nieblas rodeado;  
escalando el vapor su negro muro  
al cielo sube en nubes levantando.  
La pestilencial fuerça y el aire impuro  
sentió primero el perro avenenoado;  
y luego el ave, la carrera incierta  
perdiendo de su buelo, cayó muerta.
- oct. 84            El labrador entre los sulcos mira  
los fuertes bueyes sin vigor caídos;  
y el lanudo rebaño, que respira  
apenas, dando está enfermos balidos.  
Olvida el javalí cerdoso la ira,  
no se acuerda el león de sus bramidos;  
ni al tímido cordero el lobo espía,  
ni la cierva en sus pies sueltos confía.
- oct. 85            Entonces la dañosa pestilencia  
a derramarse en los humanos pechos  
comiença, con mayor daño y violencia,  
predominando entre dorados techos:  
no hallan a su furia resistencia  
del autor sabio los remedios hechos:  
el hombre muestra pálido el semblante,  
entre olas de congojas anhelante.
- oct. 86            No permiten sus secos paladares  
que bajen del estómago el asiento  
los ordenados y útiles manjares,  
poniendo el fiero mal impedimento.  
Hiere un áspera tos en los hijares,  
y pulmón del enfermo sediento,  
que anhelando despide (al mal rendido)

por la boca un espíritu encendido.  
oct. 87 Ningún médico fin a su mal pone,  
al prudente varón la arte resiste,  
y el que a dañarlo más presto se oppone,  
aquel le da más presto muerte triste;  
el doliente en beber se descompone,  
pero la sed, que con rigor le enviste,  
primero con la vida es apagada,  
que con el agua tanto deseada...

La estrofa 82 describe el estéril campo de forma negativa, por ausencia de los dones antes disfrutados; los versos G. III 474-479 lo harán igualmente pero con la afirmación de los nuevos males traídos por la peste, los bosques yermos en las altas montañas –con sus nombres propios, eliminados por Acevedo al españolizar el texto– y las aguas envenenadas y no potable:

*tum sciat, aërias Alpīs et Norica si quis  
castella in tumulis et Iapydis arua Timaui  
nunc quoque post tanto uideat, desertaque regna  
pastorum et longe saltus lateque uacantis.  
Hic quondam morbo caeli misera coorta est  
tempestas totoque autumnū incanduit aestu  
et genus omne neci pecudum dedit, omne ferarum,  
corruitque lacus, infecit pabula tabo.*

A continuación pasa a describir los efectos de la pestilencia en los animales en la octava 83. Los dos versos finales que cierran la estrofa son trasunto directo de G. III 546-547: *ipsis est aër auibus non aequus, et illae / praecipites alta uitam sub nube relinquunt*. Los versos anteriores de la octava no son sino ampliación del aire nocivo y la adición de la imagen del perro envenenado, también recogida por Virgilio en versos anteriores, al describir la muerte de los animales domésticos (G. III 496).

### *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro III*

La estrofa 68 une dos núcleos temáticos distintos en Virgilio, los bueyes caídos ante el labrador (G. III 515 y ss.), reduciéndolo a la impotente mirada de éste, mientras Virgilio se explaya en el sufrimiento del ganado:

*ecce autem duro fumans sub uomere taurus  
concidit et mixtum spumis uomit ore cruorem  
extremosque ciet gemitus. it tristis arator  
maerentem abiungens fraterna morte iuuenicum,  
atque opere in medio defixa reliquit aratra.  
non umbrae altorum nemorum, non mollia possunt  
prata mouere animum...*

El otro motivo encadenado inmediatamente después es la confusión de diferentes animales, una vez olvidada su función en el ecosistema por el terrible *maremagnum* de la peste, de acusadas tonalidades apocalípticas; en la *Geórgicas* la enumeración de *adynata* ocupa los versos III 537-540:

*non lupus insidias explorat ouilia circum  
nec gregibus nocturnus obambulat: acrior illum  
cura domat; timidi dammae ceruique fugaces  
nunc interque canes et circum tecta uagantur.*

El lógica sucesión, el mal pasa a los humanos, y si en las *Geórgicas* no afectaba al género humano –casi ausente de ellas, a excepción del plano mítico de Aristeo y Orfeo–, los síntomas descritos en las octavas 85 y 86 se parecen demasiado a los sufridos por el ganado en la obra didáctica latina (G. III 495-530). Y la estrofa final del episodio recoge la misma impotencia virgiliana ante la enfermedad que ha vencido a los más ilustres médicos míticos y que también cierra el libro tercero de las *Geórgicas*, vv. 549-551:

*quasitaeque nocent artes; cessere magistri,  
Phillyrides Chiron Amythaoniusque Melampus.  
saeuit et in lucem Stygiis emissa tenebris  
pallida Tisiphone...*



### *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro III*

Son versos que, eliminadas las referencias explícitas al mundo grecolatino mítico se extienden para formar la última estrofa relativa a la peste de *La creación*.

De nuevo Acevedo toma como punto de partida de su poema un texto de las *Geórgicas* del que entresaca aquellas imágenes, comparaciones o versos que más le interesan –normalmente suelen ser, como el ejemplo del caballo ya estudiado, caracterizaciones de comportamiento y morales, más que estrictamente físicas o descriptivas– y las desarrolla con un tratamiento de amplificación en sus octavas.

VII

LAS GEÓRGICAS COMO FUENTE DE EXCURSOS  
Y MOTIVOS DIVERSOS.

LIBRO IV

**1. El lamento del ruiseñor (IV 511-515)**

La transmisión del símil del ruiseñor llorando la pérdida de sus polluelos abre una de las páginas más interesantes de la historia de la tradición clásica en nuestras letras. El origen de la comparación que los autores españoles introducen en sus obras es Virgilio, G. IV 511-515, quien lo utiliza para comparar su dolor con el de Orfeo por la pérdida de su esposa Eurídice:

*qualis populea maerens philomela sub umbra  
amissos queritur fetus, quos durus arator  
obseruans nido implumis detraxit; at illa  
flet noctem, ramoque sedens miserabile carmen  
integrat, et maestis late loca questibus implet.*

Virgilio no fue totalmente original en la formación de la imagen. Fundió el símil de los pájaros despojados de sus crías con el mito del ruiseñor en la amplia comparación que inició una larga línea de imitaciones, la mayoría en la lírica de los Siglos de Oro. Las dos tradiciones cristalizadas por Virgilio parten de Homero, quien en

*Od.* XVI 216-218, compara el llanto de Ulises y su hijo Telémaco con el de los pájaros afligidos por la pérdida de la nidada a manos de los agricultores; en el canto XIX 518-524, Penélope recuerda en medio de su pena la del ruiseñor por su hijo muerto Itis. La imagen del lamento del ruiseñor-Procne, ejemplificador de una condición dolorosa, gozará de una gran fortuna en la producción de la literatura griega<sup>1</sup>

Virgilio funde toda esta tradición anterior a él, dándole la forma definitiva que garantizará su éxito en la literatura española. Sin embargo, Virgilio, con la introducción del *durus arator* que destruye el nido, parece referirse más que al pasaje citado de *Od.* XVI, a sí mismo, al libro II de las *Geórgicas*, vv. 207-211, donde es el agricultor, que ha logrado controlar con éxito su labor y su entorno, destruye los nidos para convertir los árboles en arados y otros aperos de labranza. Según R. F. Thomas, en esta autorreferencia reside la explicación de la comparación de Orfeo y el ruiseñor, pues el cantor mítico, que habitualmente controla la naturaleza, se deja vencer por la emoción y el dolor por la muerte de Eurídice y es identificado con las víctimas de quien en las *Geórgicas* representa ese poder de control, el agricultor<sup>2</sup>. Otra modificación es la eliminación de toda referencia al mito de Procne y Filomena, del que sólo queda el nombre evocador, Filomela. Tal rehusión del mito es debida, según M. R. Lida, a un buscado énfasis en el carácter naturalista de la comparación.

Su transmisión en las letras españolas ha sido minuciosamente estudiado por la citada investigadora<sup>3</sup>, quien ha localizado y analizado una gran cantidad de autores

---

<sup>1</sup> El símil del ruiseñor gozó de gran éxito en la tragedia ática: Esquilo, *Suplicantes* 57-66 o *Agamenón* 1142-1144 y *Electra* 147-149; Eurípides, *Helena* 1106-1117; el fragmento eurípideo 773, 23-26 Nauck. En Aristófanes tampoco falta el llanto del ruiseñor por la muerte de su hijo, *Las aves*, 209-214. En los alejandrinos el motivo fue también muy popular: Calímaco, *lav. Pall.* 93-95, Pfeiffer; Nicéneto, frag. 1 Powell; Partenio, frag. 646, 1-3, Lloyd Jones-Parsons, que ejemplifica el dolor de Biblis. Cf. G. Spatafora, "Il pianto dell'usignolo nella poesia greca antica", *Orpheus* 16 (1995) 98-110.

<sup>2</sup> Cf. R. F. Thomas, *Virgil. Georgics*, t. 2, *op. cit.*, p. 233.

<sup>3</sup> M. R. Lida de Malkiel, "El ruiseñor de las *Geórgicas*", en su *La tradición clásica en España*, Barcelona 1975, pp. 39-52, y en el mismo "El ruiseñor de las *Geórgicas* y su influencia en la lírica española de la Edad de Oro", pp. 100-117.

que han utilizado la comparación de las *Geórgicas*, cantidad a la que apenas podemos añadir algún nombre.

La introducción del símil en la literatura española es obra de Boscán. Su *Historia de Leandro y Hero* (1543). El ruiseñor volverá a aparecer en la obra de Boscán, en la *Octava Rima* y en la *Epístola a Mendoza*, pero sin ninguna elaboración poética. Garcilaso presenta la consagración del lamento del ruiseñor en la literatura española. En la estrofa 24 de su *Égloga I*, vv. 324-337, se compara el dolor de Nemoroso por la pérdida de su amada Elisa con el del ruiseñor en una conseguidísima fusión de lo antiguo y lo actual, de la tradición clásica –no sólo Virgilio, otros recuerdos literarios forjan los versos de la *Égloga II*<sup>4</sup>– y la fantasía y experiencia del poeta –Nemoroso es la proyección literaria de Garcilaso, transido de dolor por la muerte de Isabel Freire–.

La magnífica composición de Garcilaso sobre el material poético aportado por Virgilio aseguró su continuidad en la poesía española. M. R. Lida de Malkiel ha aportado numerosos ejemplos: dos veces en *La conversión de la Magdalena* de Malón de Chaide, en la exposición del Salmo 88 y en la paráfrasis del Salmo 103 –acumulación esta última de repeticiones textuales del texto de Garcilaso, y alguna influencia de Fray Luis de León–; Acevedo en *De la creación del mundo* (V estr. 42); *La bucólica del Tajo* de Francisco de la Torre (I 49-56), o de la *Endecha X* 1-8, de inspiración garcilasiana; otros trasuntos garcilasianos son Herrera con su soneto “Suave Filomela, que tu llanto”; Villegas y su cantilena “Amada Filomela” –en la que también se aprecian otras influencias como la de Plinio, *His. Nat.* X 29–; Pedro de Quirós en el soneto “Ruiseñor amoroso, cuyo llanto”; Lope en *La Arcadia* IV “Lamenta Filomela...”, III “Pero los frondosos árboles trepaba...”, y en *Los pastores de Belén* IV “Yo un nido de una pájara encogiéndola...”, o versión humorística en *La Gatomaquia*, silva V, 89-95, y en la “Epístola a Lucinda” de *El peregrino en su patria*, 3; Góngora, soneto 237 “Con diferencia tal, con gracia tanta”, y el soneto “En la muerte de tres hijas del duque de

---

<sup>4</sup> Otras influencias podrían ser: *Od.* XIX 518-523; Aristófanes, *Las aves*, 207 y ss.; Eurípides, *Medea* 57-58; Plauto, *El mercader* 4-5; Estacio, *Tebaida* V 599-604; Petrarca, soneto 311; y Sannazaro, *Égloga II* 269-275.

Feria” en el que combina el motivo de las *Geórgicas* con el de los pajarillos devorados por una serpiente de *Il. II* 308-316. En el siglo XVIII José Iglesias de la Casa repite los primeros versos de la *Bucólica del Tajo* de Francisco de la Torre en la invocación final de su Idilio III, “Los celos”: Tu, ruiseñor dulcísimo, cantando”.

### 1.1. *Naturaleza no recuperable* de Aníbal Núñez (1991)

Aníbal Núñez presenta en su melancólico alegato ecológico *Naturaleza no recuperable* (p. 36) un ruiseñor que llora en el árbol, frente al hombre, que gime donde puede:

El ruiseñor escoge los lugares  
para su canto: trina  
en los umbrosos olmos  
engalana de música los fresnos  
gime encelado en los espinos  
ni engalana ni trina  
en la ciudad ni gime:  
sólo su silueta reconoce  
de lejos coronada  
de aire fetal de fétida aureola  
donde cantamos nuestras penas  
sin ni siquiera elegir donde

El poema es una reflexión amarga e irónica, resultado de unir literatura y realidad: la catastrófica acción del hombre del siglo XX sobre la naturaleza y el “hipotexto” que en *Naturaleza no recuperable* le sirve de base, las *Geórgicas*; el poema que abre el libro es una traducción de las palabras de Cirene a su hijo Aristeo (*G. IV* 537-547)

y uno de los poemas es “(Informe meteorológico del poeta Virgilio)”, traslado a español llano de G. I 424-437, estudiados en páginas anteriores <sup>5</sup>.

Núñez ha elegido el primer verso del famoso símil, 511: *qualis populea maerens philomela sub umbra*, y lo ha colocado en medio de nuestra realidad. El resultado es amargo doblemente: tal imagen sólo puede hallarse lejos de las ciudades y los hombres son como los ruisseños, gimen pero sin elegir el sitio, están destinados al aire letal urbano.

Los cuatro núcleos semánticos fundamentales del verso 511 se reparten a lo largo del poema: la *philomela* encabeza el discurso, correctamente traducida por “ruiseñor”; *populea* se ha escindido en tres géneros arborícolas, “olmos”, “fresnos” y “espinos”, aunque ninguno de ellos “álamo”, la traducción más apropiada –A. Núñez parece burlarse de la voluble tradición del símil, en la que unos autores eligen “olmo” y “haya” como Boscán y Lope, “encina” en Garcilaso o las “umbrosas ramas” de Francisco de la Torre–; *maerens* aparece en el quinto verso aplicado al ruiseñor –despojado de todo ropaje mítico, siguiendo la tradición naturalista de la poesía española– y en v. 11, “cantamos nuestras penas”, destinado a los hombres; finalmente el sintagma preposicional *sub umbra* es recogido en “los umbrosos olmos”, sintagma de regusto lírico castellano –en la *Bucólica del Tajo* de F. de la Torre el ruiseñor canta “entre umbrosas ramas bellas” (v. 49)–.

La estructura tripartita establece las dos oposiciones: el mundo idílico del ruiseñor, sólo superviviente en la literatura y lejos de las ciudades, vv. 1-5; y el contaminado de éstas, tan alejado del anterior, como bien los expresa la separación gráfica del v. 9.: “de lejos                                  coronada”.

<sup>5</sup> Un análisis del poema “(Informe meteorológico del poeta Virgilio)” y “Consejos de su madre al pastor Aristeo”, así como mayor información sobre su autor, Aníbal Núñez consúltense pp. 195-203 del capítulo IV de esta investigación.

Cierra el poema el golpe de efecto final, la “puntilla” amarga e irónica, reflejo del autor: los ruiseñores que gimen son ahora los hombres, que gimen una pérdida irrecuperable, la naturaleza, y, triste ironía, ni siquiera eligen dónde.

## **2. El epilio de Aristeo-Orfeo (IV 281-558)**

Como cierre de las *Geórgicas* en el libro IV que trata de la agricultura Virgilio narra el descubrimiento por Aristeo del método de la *bugonia* para regenerar enjambres a partir de un buey muerto. Este motivo le sirve a Virgilio para introducir el mito de Aristeo, y encerrado en él, el mito de Orfeo, imbricando ambos con doble cadena: primero, implica un personaje de la narración marco, Aristeo, en el otro mito haciendo que represente un papel en él, el de perseguidor lascivo de Eurídice provocando así su muerte; en segundo lugar, Proteo, el viejo sabio a quien acude Aristeo por consejo de su madre Cirene, le cuente al joven apicultor la historia de Orfeo, pues ha sido la causa de la pérdida de sus abejas. El epilio del triunfo de Aristeo tras el fracaso de Orfeo, así estructurado, es una creación genial de Virgilio, que cierra de la mejor manera imaginable su poema acerca del poder del hombre frente a la naturaleza.

Antes de estudiar el material anterior a Virgilio, su labor creadora, y el reconocimiento de ésta en la literatura española, analizaremos el contenido y estructura del epilio en secuencias narrativas convencionales para facilitar las posteriores referencias al texto virgiliano. El modelo seguido es el propuesto por F. della Corte<sup>6</sup>:

1. Presentación de Aristeo (315-332). Aristeo, joven pastor, hijo de Apolo y Cirene, pierde sus abejas a causa de una epidemia. Acude a su madre Cirene que mora en la fuente del Peneo y se queja en su ribera de ser odiado por los hados a pesar de ser hijo de dioses.

---

<sup>6</sup> F. della Corte, “Georgiche. Libro 4”, en *Enciclopedia Virgiliana*, t. 2, Roma 1985, pp. 684-686.

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro IV*

2. Las ninfas de la fuente (333-356). En el seno del río Cirene rodeada de su cortejo de ninfas hila despreocupada. Una de las ninfas, Clímene, narra los amores de Venus y Marte y de los demás dioses. Otra, Aretusa, saca la cabeza del agua al oír las quejas de Aristeo y le advierte a Cirene de su presencia.

3. El reino del agua (357-386). Cirene ordena al río que abra su cauce para dejar paso a Aristeo. Éste, admirado, observa los lagos y ríos bajo la tierra. Las ninfas le ofrecen hospitalidad al joven a su llegada al tálamo de Cirene. Madre e hijo realizan una libación en honor de Océano y de las ninfas, a la que sigue un presagio favorable. Cirene le envía a Proteo advirtiéndole de sus transformaciones.

4. La captura de Proteo (387-452). Aristeo visita al pastor de focas Proteo, que vive junto en una gruta junto al mar. Tras esperar que el adivino se duerma, Aristeo lo ata con cadenas que resisten las diversas transformaciones de Proteo, que acaba cediendo y contándoles la causa de su desgracia.

5. Orfeo y Eurídice. El descenso al Hades (453-506). Orfeo ha promovido el castigo de Aristeo en venganza por la pérdida de su esposa Eurídice que en su huida de Aristeo fue mordida por una serpiente. Orfeo bajo a los infiernos, movido por el dolor, para tratar de recuperarla. Recorre las estancias del Hades y encanta a los dioses infernales, a Cerbero y detiene la rueda de Ixión. Recupera a su esposa con la condición de no mirarla hasta que hayan subido al mundo de los mortales, pero el *furor* puede con él, y al volverse la pierde entre los intentos desesperados de volverla a atrapar con sus brazos.

6. Dolor y canto: la muerte de Orfeo (507-527). Siete meses llora Orfeo junto al Estrimón, encantando tigres y encinas, rechazando cualquier mujer. Las ménades, despechadas, lo descuartizan, pero su cabeza, fiel a su amor, desgajada del cuerpo, grita llamando a Eurídice, arrastrada por las aguas del Hebro, la naturaleza responde con su eco.

7. Las instrucciones de Cirene (528-547). Proteo concluye y se sumerge en el mar. Cirene explica a su hijo entonces los que debe hacer para satisfacer a las ninfas



hermanas de Eurídice y a Orfeo: sacrificar cuatro toros y cuatro novillas y abandonarlos en el bosque, ofrecer adormideras y una oveja negra a Orfeo, y el sacrificio de un novilla a Eurídice.

8. El renacimiento de las abejas (548-558). Cuando Aristeo vuelve al bosque tras hacer lo que Cirene le había aconsejado, contempla un nuevo enjambre de abejas saliendo del cuerpo de las reses sacrificadas.

Leer cualquier texto de Virgilio es oír numerosos ecos y memorias de otros autores, tanto en las *Bucólicas* y *Eneida* como en las *Geórgicas*. Sin embargo, todas las fuentes escogidas por nuestro poeta son cuidadosamente adaptadas y orientadas a un nuevo propósito. Así como recogió dos imágenes diferentes del ruiseñor, la mitológica y la naturalista, acuñando una nueva de gran éxito y enorme propagación en la literatura posterior –otro tanto podríamos decir de la *laus Italiae* o la *laus ruris*– del mito de Orfeo recogió varias, y le añadió otro marco, el episodio de Aristeo. Todo ello, naturalmente, encaminado a encajar perfectamente en el entramado del libro final de las *Geórgicas*, sirviendo de cierre al poema. El lector coetáneo a Virgilio estaba preparado para reconocer los pasajes originales en Homero, Hesiodo, Varrón o cualesquiera que fueran los modelos, y apreciar y admirar la transformación que la pluma virgiliana hábilmente había llevado a cabo. Las fuentes que sostienen la narración del mito de Orfeo son muchas, más que en otros felices episodios de las *Geórgicas*.

Homero proporciona algunos ecos del epilio, fundamentalmente de la figura de Aristeo y el personaje de Proteo: la queja de Aquiles a su madre Tetis (*Il.* I 348-30 y XVIII 35-147) será reflejada en la del joven apicultor a Cirene (*G.* IV 317-360); el hilado de las ninfas recuerda dos pasajes de la *Odisea*: XIII 102 ss. y XVIII 313; el recibimiento de Aristeo en la gruta de las ninfas se parece muchísimo al que Telémaco y Pisístrato disfrutaban a su llegada al palacio de Menelao (*Od.* IV 36-58); el esfuerzo de éste al atrapar a Proteo con la ayuda de Cirene (*G.* IV 387-451), refleja el de Menelao frente al mismo Proteo con la ayuda de Idotea (*Od.* IV 351-570); el descenso de Orfeo al Hades toma prestados detalles del encuentro de Ulises con el mundo de la muerte (*Od.* XI 34-

43); y el reiterado intento de abrazar la sombra de Eurídice sigue de cerca el de Ulises frente a la sobra de Patroclo (*Il.* XXIII 99-101). Orfeo y Aristeo, enfrentados a estos ilustres precedentes, Menelao y Ulises, aparecen más desamparados y dubitativos que sus modelos.

El primer texto en el que aparece Orfeo en la literatura es un fragmento de este poeta lírico del siglo VI a. C. Orfeo es apenas nombrado como “de nombre famoso”. Eurípides da la primera noticia sobre la muerte de la esposa de Orfeo, Eurídice, y el descenso al Hades del músico, en *Alceste* 357-362. La versión de Platón en su *Simposio* 179, es la única anterior a Virgilio que habla del fracaso de Orfeo. Otros ejemplos de Orfeo en la literatura griega son: Isócrates, *Busiris* XI 8; Hermesianacte que describe el descenso a los infiernos de Orfeo en un fragmento conservado en Atenaeo XIII 579 b-c; Mosco, *Epitafio de Bión* 115-126; y Diodoro Sículo, *Biblioteca Histórica* IV 25. 4<sup>7</sup>.

Otros textos le sirven para construir el personaje de Aristeo y el episodio de las ninfas tejiendo: el ditirambo 17 de Baquilides; el himno 3 *A Ártemis* de Calímaco; el epilio de Hílas de las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas (I 1207 ss.) y en las mismas (II 498-530) aparece Aristeo como protagonista de un *aition* que explica la procedencia mitológica de los vientos etesios y la acción salvadora del héroe frente a la plaga que afectaba las islas de Minos, y en el libro IV (1131 ss.) una nueva alusión a Aristeo como descubridor de la labor de las abejas y del jugo de las aceitunas<sup>8</sup>; el idilio 13 (43 ss.) de Teócrito.

---

<sup>7</sup> M. O. Lee destaca un precedente iconográfico, un relieve ático que representa a Orfeo intentando atrapar la sombra de una mujer que se desvanece. Virgilio pudo ver esta representación de la tragedia final de Orfeo en alguna copia romana del relieve ático. Cf. su *Virgil as Orpheus*, Nueva York 1996, pp. 9-11. Sobre las fuentes de Virgilio cf. Farrell, *Virgil's Georgics and the Traditions of Ancient Epic*, Oxford-Nueva York 1991, quien realiza un exhaustivo estudio del uso de fuentes y estilo alusivo de Virgilio, y de Homero *in excelsis*.

<sup>8</sup> Sobre esta y otras fuentes del epilio de Aristeo cf. S. Shechter, “The aition and Virgil's *Georgics*”, *TAPA* 105 (1975) 347-391. Para las fuentes de Orfeo, A. Ruiz Elvira, *Mitología Clásica*, Madrid 1981, pp. 95-96, 462-463 y 483-484.

Catulo le proporcionó la estructura del epilio, en el que uno sirve de marco a otro<sup>9</sup>. En su *carmen* 68 el mito de Tetis y Peleo enmarcan, con la ayuda de la técnica descriptiva de la écfrasis, el de Ariadna y Teseo. Virgilio da un paso adelante uniendo dos mitos anteriormente conocidos, de manera que los personajes de uno se involucran en el otro: Aristeo será el causante de la muerte de Eurídice. Esta novedad virgiliana será fundamental en el desarrollo y transmisión del mito a otros autores. Otra novedad es la picadura de la serpiente como causa inmediata de la primera muerte de la esposa. La serpiente es un símbolo del mal arquetípico no ignorado por Virgilio –en *G. I* 125-145 la serpiente simboliza el fin de la Edad de Oro–. Pero la gran novedad introducida por Virgilio es el desenlace desdichado, del que no se tenía noticia hasta las *Geórgicas* –con la excepción aislada del pasaje de Platón y el relieve ático–<sup>10</sup>. En la *Appendix Vergiliana*, en la composición *Culex*, la historia de Orfeo y Eurídice ocupa un lugar destacado, tanto por el número de versos a ella dedicado –son exactamente 27 versos, 268-295–, como por su situación casi central. En este poema se vuelve a repetir la segunda pérdida de Eurídice, y demostraría la querencia de Virgilio por el mito y su fatal desenlace.

El magnífico tratamiento dado por Virgilio a un material –en parte preexistente, en parte creado por él mismo–, apenas tiene continuación en los poetas

---

<sup>9</sup> A. M. Crabbe, en “*ignoscenda quidem... Catullus 64 and the Fourth Georgic*”, *CQ* 27 (1977) 342-351, ha señalado otras coincidencias más concretas en el parlamento de Ariadna en la playa de Naxos y las palabras de Aristeo llorando en el río y en las de Orfeo lamentando su desgracia tras las dos pérdidas de Eurídice, en el intento de Tetis de huir de Peleo mediante diversas transformaciones y el de Proteo frente a Aristeo. La autora concluye que los personajes de Orfeo y Eurídice están inspirados en los de Teseo y Ariadna y que Virgilio, con gran habilidad, acaba invirtiendo los papeles: Orfeo baja a los infiernos y huye con Eurídice igual que Teseo lo había hecho en el laberinto y con Ariadna, pero ambos se van y las abandonan; Eurídice (491) y Ariadna (135) se lo reprochan: *immemor!*; ambos olvidan, uno las promesas de matrimonio, el otro las condiciones de Perséfone. Pero las intenciones de ambos galanes son bien distintas, a Orfeo le domina el *furor* y por ello se olvida y es a partir de este momento cuando se cambian los papeles pues Orfeo comenzará a lamentarse como Ariadna por la pérdida de su amor. Los paralelos léxicos que apoyan los de sentido son muchos y minuciosamente estudiados por la Crabbe en el artículo citado.

<sup>10</sup> Sobre esta gran transformación del mito por parte de Virgilio y sus posibles significados y consecuencias, además de la obra citada de O. Lee, cf. C. G. Perkell, “A Reading of Virgil’s Fourth Georgic”, *Phoenix* 22:3 (1978) 211-221.

latinos posteriores, a pesar de ser una leyenda, tal y como la cinceló Virgilio, repleta de valores y simbolismos que la posteridad romance supo seleccionar y recrear. En la literatura latina que continuó a Virgilio apenas se encuentran dos autores, Ovidio y Boecio, que incluyeron el mito en sus obras; sin embargo alcanzaron gran difusión en las literaturas romances, más incluso que Virgilio.

Como en el caso de la alabanza del campo y Horacio, o la Edad de Oro y Ovidio, de nuevo autores posteriores a Virgilio, que utilizaron las *Geórgicas* como fuente e inspiración de sus propias composiciones, alcanzarán mayor fama entre los continuadores romances que el poeta mantuano. Por ello, conviene estudiar las diferencias entre Virgilio, Ovidio y Boecio para distinguir en tantísimas ocasiones el origen de muchos textos españoles.

Ovidio dedicó un tratamiento extensísimo al mito de Orfeo en sus *Metamorfosis*. La narración se extiende a lo largo de dos libros: X 1-105, 143-739, y XI 1-76, salpicada por grandes excursos (Cipariso, Jacinto, las Própetides y los Cerastas, Pigmalión, Mirra, Venus y Adonis, Atalanta e Hipómenes)<sup>11</sup>. Las diferencias entre el tratamiento de Virgilio y el ovidiano son varias, y suficientemente significativas a la hora de establecer el origen de una recreación posterior, la principal es la ausencia de Aristeo en las *Metamorfosis*, y por tanto la narración es contada directamente y no en boca de Proteo, como en las *Geórgicas*. No es la única divergencia del texto ovidiano, hay otras muchas, en general encaminadas a resaltar los aspectos más tétricos y dramáticos, construyendo una narración de contrastes más acentuados y colores más

---

<sup>11</sup> Además de la narración del mito de Orfeo, Ovidio utiliza el libro IV, concretamente el episodio de Aristeo ante su madre Cirene y su cortejo de ninfas, en otras ocasiones distintas en las *Metamorfosis*: I 569-576, que recrea el paisaje del Tempe y del río Peneo; VIII 547-573, la acogida de Teseo por el río Aqueloo; IV, 1 y ss., las Minieides hilan y bordan como las ninfas geórgicas; I 1-4, el canto de Clímene parece haber inspirado el argumento de la magna obra de Ovidio; III 138-252, la historia de Acteón, hijo de Aristeo y la ninfa Cirene, tiene varios puntos comunes con la de Aristeo y la de Orfeo como el cortejo de las ninfas, el río, la acogida del huésped, el mediodía, y el despedazamiento de Acteón; y XIV 248-285, la llegada de Macareo y sus compañeros a la morada de Circe. Cf. F. Bömer, *P. Ovidius Naso Metamorphosen*, Heidelberg 1969, pp. 180 y 179, y A. S. Hollis, *Ovid Metamorphoses. Book VIII*, Hong Kong 1985 (=1970), p. 562.

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro IV*

llamativos que la suave elegancia de Virgilio al narrar la pasión y el dolor de Orfeo.

Estas son las diferencias entre uno y otro autor:

### *Geórgicas IV*

- Aristeo persigue lascivamente a Eurídice, 452-427.
- ninguna mención a la boda.
- la persecución se sitúa en la ribera de un río, 459.
- lloran su muerte las dríades, 461-467.
- la descripción de los infiernos es más amplia que la ovidiana, 470-480.
- el canto de Orfeo conmueve a los Manes infernales y a Plutón, 470-471.
- las Euménides y Cerbero se admiran y la rueda de Ixión se detiene, 481-484.
- Al desaparecer por segunda vez retumba el Averno tres veces, 490.
- Eurídice se queja por la impaciencia de Orfeo, 501.
- el dolor de Orfeo se prolonga siete meses, 502.
- símil del ruiñeñor, 510-515.

### *Metamorfosis X-XI*

- desaparece la figura de Aristeo y por tanto la historia marco con Cirene y Proteo.
- casamiento sin augurios favorables ni palabras rituales, las antorchas humean sin llama, X 6-7.
- Eurídice pasea por un prado, X 9.
- el cortejo de Eurídice lo componen náyades, X 9.
- apenas un verso, X 14, describe los infiernos.
- el extenso discurso de Orfeo mueve los corazones de Plutón y Prosérpina, unidos por la misma ley omnipotente del amor, X 17-39.
- se detienen los castigos de Tántalo, Ixión, las Bélidas y Sísifo, X 40-44.
- el Averno no reacciona.
- no hay queja alguna por parte de Eurídice, X 60-63.
- el lloro de Orfeo dura siete días, X 72-75.

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro IV*

-Orfeo rechaza todo amor, 516.

-Orfeo rechaza el amor femenino, pero no el masculino, introduciendo la homosexualidad, X 83-85.

-Orfeo muere en mano de las mujeres de los cicones, despedazado, 520-522.

-las mujeres de los cicones le apedrean y le despedazan con piedras, ramas... la descripción es muy truculenta, XI 1-3.

-una serpiente al morder su cabeza es convertida en piedra por Febo, la sombra del cantor desciende a los infiernos, y las bacantes son convertidas en árboles, XI 56-84.

El tratamiento de Ovidio es mucho más dramático y patético. Las novedades ovidianas tienen como objetivo aumentar la tensión y el dramatismo hasta cotas insospechadas al leer el texto virgiliano: el discurso de Orfeo en el Hades, perfecta pieza retórica, la sangrientísima muerte de Orfeo –minuciosísimamente descrita por Ovidio hasta en los mas cruentos detalles–, la mención de la homosexualidad, o el detalle final de la enorme serpiente que intenta tragarse la cabeza de Orfeo, colorean vivamente el mito, en detrimento, eso sí, de la suave melancolía heredada de la narración virgiliana<sup>12</sup>.

El otro autor latino que trató extensamente el mito de Orfeo fue Boecio, quien en su *Consolación de la Filosofía* III, metro 3, ofrece una versión moralizadora de la historia. De nuevo es eliminada la historia marco de Aristeo, pues el énfasis se centra

---

<sup>12</sup> Una excelente discusión sobre las diferentes versiones del mito en Ovidio y Virgilio en las W. S. Anderson, "The Orpheus of Virgil and Ovid", en J. Warden (ed.), *Orpheus, the Metamorphosis of a Myth*, Toronto 1982, pp. 35-50; y también C. P. Segal, "Ovid's Orpheus and Augustean Ideology", *TAPA* 103 (1972) 473-494. Un estudio más minucioso de las diferencias de estilo, especialmente de léxico, entre los dos Orfeos, el virgiliano y el ovidiano, que afirma la misma visión ofrecida por nosotros sobre el diferente tratamiento en los dos autores es el de S. Mack, "Teaching Ovid's Orpheus to Beginners", *The Classical Journal*, 90:3 (1995) 279-285.

en la *catábasis* de Orfeo, que es interpretada alegóricamente como un grado más de sabiduría. De hecho, el fragmento, se abre con los siguientes versos:

*Felix qui potuit boni  
fontem visere lucidum,  
felix qui potuit grauis  
terrae soluere uincula...*

Estos versos iniciales remiten al famoso inserto lucreciano de la *laus ruris* de G. II 490 y ss.: *felix qui potuit rerum cognoscere causas...* El poema expone una serie de antítesis sobre las que se va construyendo el mito de Orfeo: dolor/amor, pérdida del amor/victoria del amor, que abren y cierran la narración, y una detallada descripción de los castigos infernales. Las fuentes de Boecio son Virgilio y Ovidio, transformadas según su conveniencia en un poema alegórico sobre el poder del canto y la sabiduría. Con Boecio se abren las puertas de las múltiples interpretaciones alegóricas del mito de Orfeo, especialmente cristianas en numerosos comentarios al autor tardío<sup>13</sup>.

El mito de Orfeo, ya eternamente unido al de Aristeo –si la fuente utilizada es virgiliana y no ovidiana–, tendrá larga descendencia a partir de la genial cristalización de materiales griegos llevada a cabo por Virgilio y su transformación en tragedia al añadir el fatal desenlace. Las propias características del mito contado por el epilio propician su éxito. Por una parte, el mito de Orfeo simboliza la fuerza de la música y la poesía, el mágico embeleso producido por los sonos melodiosos y el misterioso poder de las bellas palabras. Por otra, la *catábasis* o descenso a los infiernos, es un tema susceptible de ser interpretado alegóricamente, para lo cual Boecio supuso el primer precedente: Orfeo es profeta y maestro, *uates*, es el primer héroe intelectual y filósofo. El amor tras la muerte es otra de los temas que conforman el mito, y siempre parte inseparable de la literatura occidental: Orfeo representa el triunfo del amor, y la poesía, sobre la muerte y la derrota final ante su poder omnímodo: la

---

<sup>13</sup> Draconcio en el siglo V d. C. utiliza como fuente el epilio virgiliano de Aristeo y Orfeo en su poema *Hilas*, en el que aparece una pequeña recreación del episodio de Aristeo; cf. R. M. Agudo, “Dos epilios de Draconcio: *De raptu Helenae* e *Hylas*”, *CFC* 14 (1978) 263-328.

trágica historia de Orfeo representa la limitación de las capacidades humanas. Y el mito de Aristeo, un personaje en proceso de maduración, que debe aprender, a quien se le debe transmitir algún tipo de sabiduría, tendrá amplia acogida entre los autores romances –sin olvidar la bellísima escena de las ninfas bordando e hilando bajo las aguas–.

Muchos son los autores que han estudiado la transmisión y pervivencia del mito de Orfeo, y menos del de Aristeo en las literaturas europeas: Owen Lee ha aportado una recopilación de versiones <sup>14</sup>; es ya clásico el estudio de J. Friedman *Orpheus in the Middle Ages*, Cambridge 1970; T. McGee y P. Conrad han investigado las huellas del mito en la ópera<sup>15</sup>; C. P. Segal la literatura inglesa fundamentalmente<sup>16</sup>; sobre la presencia de Orfeo en la literatura española hemos de citar *Orfeo en la literatura española* de P. Cabañas, Madrid 1948, insuficiente pero quizá el más completo estudio sobre el tema; el artículo de L. Gil, “Orfeo y Eurídice”, *CFC* 6 (1974) 135-193; y P. Berrio con su tesis inédita *Orfeo en el Renacimiento*, Madrid 1994, ofrece una inestimable visión de la figura de Orfeo y sus significados en manuales mitográficos, escritos filosóficos y poéticos y novelescos en Italia y en España.

La Edad Media española conoce el mito de Orfeo a través de la versión ovidiana. Las dos narraciones más extensas del mito: Alfonso X y las glosas a la *Coronación del Marqués de Santillana* de Mena no conocen el libro IV de las *Geórgicas* y se basan en Ovidio. Fue un autor catalán, Bernat Metge, quien recoge el mito en una obra catalana *Lo somni*, quien introdujo el personaje de Aristeo, si bien brevemente. Escrita entre el 7 de diciembre de 1398 y el 28 de abril del año siguiente<sup>17</sup>, *El sueño* recoge cuatro diálogos, los dos últimos entre el yo histórico y real del autor y el poeta

---

<sup>14</sup> M. O. Lee, “Orpheus and Eurydice: Some Modern Versions”, *CJ* 56 (1960/61) 307-313.

<sup>15</sup> T. J. McGee, “Orfeo and Eurydice, the First Two Operas”, en Warden, *Orpheus...*, *op. cit.*, 163-181, y P. Conrad, *A song of Love and Death: The Meaning of Opera*, Nueva York 1987, pp. 19-29.

<sup>16</sup> C. P. Segal, “Orpheus from Antiquity to Today Retrospect and Prospect” en C. Kallendorf (ed.), *Vergil. The Classical Heritage*, Nueva York 1993, pp. 203-249.

<sup>17</sup> Sobre cualquier aspecto de la obra de Bernat Metge y su autor, cf. M. de Riquer, *Obras de Bernat Metge*, Barcelona 1959. La traducción al español que hemos utilizado es la de L. Badia, Madrid 1987.



Orfeo y el adivino Tiresias. Las fuentes latinas del *Sueño* son la *Consolación* de Boecio, las *Tusculanas* ciceronianas y el *Sueño de Escipión* de Cicerón comentado por Macrobio. Los dos primeros diálogos están dedicados a materias religiosas, los dos últimos de otras materias más livianas como las mujeres, el amor y otros placeres carnales. Orfeo representa el hombre víctima de las mujeres y Tiresias aquel que ha sido mujer y hombre por decisión de los dioses; son por tanto interlocutores adecuados en una discusión que versa sobre el género y condición de las mujeres, y los vicios relacionados con ellas. Orfeo, al principio del diálogo III se presenta a si mismo como un enamorado capaz de ir hasta los mismísimo infiernos en pos de su amada, pero que, después de perderla definitivamente se encerró en una misoginia tal que las mujeres de Tracia acabaron por asesinarlo<sup>18</sup>. Según L. Badia, se parafrasea a Ovidio, pero la narración cuenta con alguna característica virgiliana: la presencia de Aristeo que persigue lascivamente a Eurídice. El resto es de procedencia ovidiana: el discurso de Orfeo ante los dioses apelando a su amor, los múltiples castigos infernales detenidos por el canto del enamorado –a los que Metge añade alguno más como el de las hijas de Cadmo– los siete días de duelo de Orfeo, la muerte truculenta a manos de las bacantes, la serpiente que intenta morder la cabeza desgajada de Orfeo y es castigada por Apolo. Metge sigue la versión ovidiana del mito, aunque la amplía con algún rasgo de la virgiliana, como es el importantísimo personaje de Aristeo. Esta obra catalana bien pudo haber influido en la extensión del mito en la literatura española.

### 2.1 *El Leandro* de Boscán (fines s. XV-1542)

El tercer libro de poesía de Boscán recoge un extenso poema titulado *Leandro*, compuesto por 2793 versos endecasílabos blancos, paráfrasis del *Leandro* de Museo. Otras fuentes contribuyen en la formación de la obra, la *Favola di Leandro ed Ero* de Bernardo Tasso, padre de Torcuato, y algunos pasajes de las *Heroidas* de Ovidio,

---

<sup>18</sup> Cf. edición citada del *Sueño*, pp. 65-68. La atribución de la fuente ovidiana a este fragmento está en la p. xii de la introducción.

un epigrama de Marcial, el libro IV de las *Geórgicas* y su propia Minerva<sup>19</sup>. Boscán era gran admirador de los clásicos y así lo demuestra en su “Epístola a Mendoza”, en la que se traza el elogio de la vida agreste, según el ideal horaciano de serenidad lejos de los afanes de la corte, con amigos y libros escogidos como la *Eneida* y el afecto de la mujer amada<sup>20</sup>.

La narración del mito de Orfeo y de Aristeo se introduce con una excusa muy “floja”, la causa de la demora de Hero, vv. 1119-1569, y a éste se añade un episodio nuevo, Proteo, enfadado por el maltrato recibido por parte de Aristeo, va a las profundidades del mar a quejarse ante Neptuno y a renunciar al don profético que el dios del mar le había otorgado. En realidad es una traducción literaria de poca fortuna<sup>21</sup> de G. IV 317-528, en la que apenas se dan cambios sobre el original, tan sólo la continuación de la historia de Proteo es nueva aportación de Boscán (1570-1985) apartándose por completo del texto virgiliano<sup>22</sup>.

Para analizar la versión boscaniana del epilío virgiliano, la dividiremos en secuencias narrativas:

1. Los versos 1112-1118 son introductorios de la amplísima digresión que servirá para explicar la demora de Hero en encender la lámpara, de función similar a los vv. 281-286 de G. IV.

---

<sup>19</sup> Sobre las fuentes del *Leandro* tratan más o menos extensamente: M. Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, t. 10, Madrid 1945, pp. 292-332; A. G. Reichenberger, “Boscán and the Classics”, *Comparative Literature*, 3:2 (1951) 97-118; J. M. Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid 1952, pp. 82-84; y G. Caravaggi, “Boscán Almúgaver, Juan”, en *Enciclopedia Virgiliana*, op. cit., pp. 527-528.

<sup>20</sup> En palabras de Reichenberger, “Boscán’s Epístola a Mendoza”, *HR* 17 (1949) 1-17: la composición es “el testimonio más revelador del humanismo de Boscán; en ella no sólo maneja con habilidad composiciones de Horacio, Tibulo y Propertio, sino que funde felizmente la herencia clásica con un delicioso realismo y una simpática franqueza realista”.

<sup>21</sup> Esta traducción del epilío virgiliano de las *Geórgicas* no ha provocado apenas admiración, ya desde antiguo ha sido desdeñado, como en los siguientes versos de Góngora que suelen citar todos los estudiosos de Boscán:

“Que yo a pie quiero ver más  
un toro suelto en el campo  
que en Boscán un verso suelto”

<sup>22</sup> Citamos por la edición de C. Clavería, *Las obras de Juan Boscán de nuevo puestas al día y repartidas en tres libros*, Barcelona 1991, pp. 446-469.

2. Presentación de Aristeo, vv. 1119-1170. Boscán introduce pequeñas novedades, como la anticipación en 1120-1122 de “la maldad que hizo contra Orpheo”, o la petición de remedio a Cirene por Aristeo en 1126, mientras que en las *Geórgicas* sólo la invoca. Los nombres geográficos no se respetan habitualmente; así en 1130 aparece el Pindo, no presente en G. IV, sí en *Met.* I 569. El lecho del río geórgico es transformado en un gran lago en el v. 1131.

Otra de las tendencias habituales de Boscán es la amplificación mediante el alargamiento de enumeraciones, como en los trabajos que dice realizar Aristeo cuando invoca a su madre (1138-1170): el arado de campos, la planta de viñas, el apacentar los ganados y la cría de abejas sustituye a la guarda de frutos y ganados de Virgilio.

3. Las ninfas de la fuente, vv. 1171-1223. La presentación de Cirene en su morada aparece “españolizada”, como una dama española la ninfa se sienta en una estrada, v. 1174. Los trabajos de las ninfas son más variados que en G. IV, donde sólo hilaban; Boscán, siguiendo su tendencia a la ampliación, añade “varios ejercicios” en el v. 1177.

Los nombres de las ninfas son seguidos literalmente, aunque añade dos más, Espío y Opis (vv 1179-1195). Los amores que cuentan las ninfas (1196-1204) no coinciden con los contados en G. IV 345-347: *inter quas curam Clymene narrabat inanem / Volcani, Martisque dolos et dulcia furta, / atque Chao densos diuum numerabat amores*. Quizá Boscán no entendió el texto latino o quiso tal vez hacer una referencia al argumento general de las *Metamorfosis*.

4. El reino del agua, vv. 1124-1333. Este pasaje es bastante fiel al texto virgiliano, si bien Boscán, según su técnica habitual, amplifica y españoliza, introduciendo anacronismos como los de los vv. 1236-1246: castillos, adarves, grandes y soberbios aposentos pueblan el lecho del río donde mora Cirene, los húmedos reinos de Virgilio, alejados así del aire pastoral con el que el latino los había revestido.

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro IV*

Los nombres de los ríos de los vv. 1249-1252 son distintos de los virgilianos: ni el Danubio, el Rheno, el Thyber, Liris, Garona o Erídano aparecen en las *Geórgicas*.

Tampoco parece haber entendido Boscán los versos G. IV 382-383: *Nymphasque sorores / centum quae silvas, centum quae flumina seruant*, traducido así en el *Leandro*: “las ciento son, cien Nimphas de cien montes, / las otras son cien Nymphas de cien ríos”, 1257-1258, o variado quizá conscientemente. Y varía también la temporalización, al inventar Boscán una mañana en el v. 1301 que no aparece en el original. Hay también otras pequeñas variaciones como el orden de las transformaciones de Proteo, o lo que Reichenberger ha llamado la “decorporización” de Aristeo, pues la transformación de éste en Virgilio era corporal, en Boscán es anímica: “y él sintió, con esto, un nuevo [']spiritu, / tomando un nuevo ser d' un nuevo hombre” (vv. 1332-1333).

5. La captura de Proteo, 1334-1405. La novedad más importante introducida por Boscán es la interrogación de los vv. 1390-1391: “¿Tras qué andas / por comarcas tan ásperas y solas?”.

6. Orfeo y Eurídice. El descenso al Hades, 1406-1522. En 1406-1409 Proteo culpa a Aristeo de la muerte de Eurídice, emitiendo un juicio moral inexistente en Virgilio. Destaca el término más específico de “víbora” elegido por Boscán, frente al más genérico de “serpiente” o al latinismo “angué”. También Boscán omite un dato que se expresa claramente en el autor latino: no indica que la muerte ocurriera cuando ella corría por la ribera de un río, sino solamente “por la ladera de un florido prado”. la forma de correr *praeceps* se interpreta bien con el sintagma preposicional “sin aviso”. El servilismo de Boscán le lleva a traducir el *in herba* sin más complicaciones por “en la yerba”, sin aprovechar la belleza del sintagma petrarquiano “fra l'herb' e fior”, de gran fortuna en la literatura española. La naturaleza responde a la desgracia, vv. 1420-1426, están presentes las dríadas, el Ródope y el Pangeo, el Hebro, faltan sólo las menciones al caudillo tracio Reso y a la ninfa Oritía. El exceso paralelismo no puede evitar que la expresión sea farragosa y próxima a la prosa.

El dolor de Orfeo es exagerado, dramatizado en los vv. 1427-1443, además de cambiar la lira por una anacrónica vihuela. Menéndez Pelayo señalaba este fragmento como uno en los que la degradación del original era mayor. Ni la especificación temporal del dolor de Orfeo: “Cantábate en partiendo el claro día, / cantábate en viniendo la mañana”, ni la *amplificatio* de los versos siguientes logran añadir mérito al fragmento.

La descripción del Hades depende muy estrechamente de Virgilio, tan sólo cambia los manes por “tristes almas” en el v. 1562. La descripción del poder catártico del canto de Orfeo ocupa la parte central y más extensa de la intercalación, 1444-1481. En la enumeración de los tipos de habitantes que se dirigen al Hades, Boscán añade a los que están en Virgilio (G. IV 475-477) algunos nuevos, queriendo dar una visión totalizadora de la sociedad de su tiempo: caballeros, letrados, reyes y príncipes en rebuscado anacronismo se mezclan con los virgilianos. Boscán trata continuamente de presentarnos sus personajes en un ambiente cercano al suyo, espiritualizando y cristianizando cuando hace falta los elementos más cercanos<sup>23</sup>. Otra diferencia frente al infierno de Virgilio sería la presentación del mundo inferior de una manera muy franca a los sentidos olfativos (“hediondo cieno, cañas ya podridas”), mientras Virgilio representa lo feo con las menos ofensivas negaciones de adjetivos que denotan lo bello o lo placentero (*deformis harundo, palus inamabilis*, v. 479).

En cuanto a los personajes mitológicos condenados en el infierno, Boscán añade por su cuenta uno, Ticio.

La segunda pérdida de Eurídice es totalmente virgiliana, excepto los vv. 1501-1503, que se deben a la Musa de Boscán. Y en los 1504-1505, la culpa de Orfeo se atenúa, pues su esposa de queja, no de él, sino de una tercera persona indefinida. Los

---

<sup>23</sup> P. Berrio en su *Orfeo en el Renacimiento* ya citado, p. 257, apunta la más que posible influencia de la concepción de la sociedad de Castiglione en *Il Cortegiano* que Boscán tradujo y publicó en Barcelona en 1534, con prólogo de Garcilaso.

motivos de la desobediencia del mandato de Prosérpina son los mismos en los dos textos: el exceso de amor, el *furor*.

La reacción de Orfeo mantiene la dicotomía del texto virgiliano: sus vanos intentos de alcanzarla, y las preguntas retóricas sobre su futuro y su dolor.

7. Dolor y muerte de Orfeo, 1523-1567. El desarrollo de esta secuencia es idéntica en ambos textos: la indicación temporal y espacial, la referencia a la fuente “según es fama”, el poder de amansamiento sobre los tigres, a los que Boscán añade leones, y encinas, que el español traduce por robles. Destaca la hermosísima comparación del ruiseñor, ya estudiada en el apartado anterior, y el carácter truculento de los detalles de la sangre de la víctima ensuciando el campo.

El episodio de Proteo (vv. 1570-1985), añadido por Boscán, tiene algunas reminiscencias léxicas con el de Aristeo, y no es de extrañar, pues a él debe el personaje: Proteo se queja a Neptuno (vv. 1570-1574), como Aristeo lo hace a su madre Cirene; los húmedos reinos de Virgilio, 363, tienen su correspondencia en la “multitud d’ úmida gente”, 1579; la venida de Proteo con gran estruendo interrumpiendo a Neptuno y su cortejo en los vv. 1573 ss. es semejante a la Aristeo en la morada de Cirene y sus ninfas; Proteo se postra como un suplicante y recibe un ritual de hospitalidad, vv. 1600 ss., como Aristeo lo hiciera con su madre, aunque no se postre; Proteo sólo recibe males de su don profético y quiere renunciar a él, vv. 1618 y ss., como Aristeo a sus abejas; Océano, al proporcionarle una solución a Proteo toma el papel de Cirene (vv. 1771 ss.) dándole instrucciones concretas (vv. 1857-1885).

Los versos 1984-1985, tras la transición que conecta esta larga digresión, la concluyen así: “Aquesta fue la causa del tardarse / la triste d’ Hero en assomar su lumbré”.

En conclusión, Boscán representa al erudito de su tiempo, imbuido de la literatura clásica, que la recrea, la parafrasea y la amplía tal u como aconsejaban las poéticas renacentistas. Pero su excesivo apego a las fuentes, en este caso a las *Geórgicas*, le impide alcanzar mayores vuelos poéticos. El mayor mérito del *Leandro* radica, en

primer lugar, en haber abierto la puerta para que la bella historia alejandrina de los amantes de Sexto y Abido se difundiera por nuestra lírica, y otro tanto podemos decir del epilio de Aristeo y Orfeo, no conocido en su versión virgiliana hasta entonces. Y su reconocimiento, ya concedido por sus contemporáneos, estriba también en haber sido el primero en España que imitó a los clásicos directamente e introdujo la materia mitológica como argumento principal de sus composiciones.

## 2.2. Garcilaso de la Vega (1533-1536)

La profunda cultura clásica de Garcilaso ha sido unánimemente reconocida por todos los críticos que han estudiado su obra. Igualmente todos coinciden en la comunidad espiritual entre el mundo clásico y el mundo poético creado por Garcilaso<sup>24</sup>. El afecto a los clásicos, especialmente a Virgilio, se desarrolló sobre todo tras su estancia en Italia, pues en las poesías anteriores a 1533 sólo se aprecian sendas reminiscencias de Horacio, Tibulo, Propertio y varias de Ovidio, frente a intensa influencia de Petrarca y Ausias March<sup>25</sup>.

La utilización garcilasiana de sus fuentes es muy distinta a la de su amigo Boscán. El seguimiento estrechísimo de éste es evitado a toda costa por Garcilaso, quien se apodera de una imagen, algún verso, y varios adjetivos de cada una de los textos elegidos –nunca aparecerá un sólo texto como base de un poema de Garcilaso–, que aplica a su propia experiencia, transformándolos y adecuándolos al espíritu sincero de aquello que quiere expresar. Hace suyos los textos usados, confiriéndoles nuevas formas y nueva vida.

Entre los años 1533 y 1536 Garcilaso compone los sonetos XI y XV y las églogas II y III, en las que aparecen diversos motivos del libro IV de las *Geórgicas*.

---

<sup>24</sup> Sobre la relación entre Garcilaso y los clásicos cf. G. Correa, "Garcilaso y la mitología", *Hispanic Review* 45 (1977) 269-281; M. Alcalá, *Del virgilianismo de Garcilaso de la Vega*, México 1946; M. I. Gerhardt, "La pastoral del Renacimiento en España: Garcilaso de la Vega", en E. Rivers (ed.), *La poesía de Garcilaso*, Barcelona 1974, pp. 170-196; y R. Lapesa, *Garcilaso: Estudios completos*, Madrid 1985, pp. 87-96, entre otros muchos.

<sup>25</sup> Cf. Lapesa, *Garcilaso: Estudios completos*, op. cit., pp. 93-94.

-El soneto XV:

Si quejas y lamentos pueden tanto  
que enfrenaron el curso de los ríos  
y en los diversos montes y sombríos  
los árboles movieron con su canto;  
si convirtieron a escuchar su llanto  
los fieros tigres y peñascos fríos;  
si, en fin, con menos casos que los míos  
bajaron a los reinos del espanto.  
¿por qué no ablandará mi trabajosa  
vida, en miseria y lágrimas pasada,  
un corazón conmigo endurecido?  
Con más piedad debria ser escuchada  
la voz del que llora por perdido  
que la del que se perdió y llora otra cosa.<sup>26</sup>

La recreación del mito de Orfeo es muy general, sin detalles que puedan entroncarlo en una tradición o en otra. El interés está dirigido al poder seductor de la música de Orfeo, al poder de su llanto. Los dos cuartetos ejemplifican este poder catártico y seductor de Orfeo; en ellos Garcilaso recrea ampliamente dos versos de las *Geórgicas*, *et mutata suos requierunt flumina cursus*, y IV 510: *mulcentem tigris et agentem carmine quercus*. Los dos tercetos trasladan el plano mítico al plano del yo literario, el amante sufriente. Éste será el expediente utilizado por Garcilaso con el mito de Orfeo, la íntima convivencia con él, para después identificarse, anticipando la III Égloga. La vivencia personal del poeta facilitó ese acercamiento, cuyo primer paso es el soneto XV, pues Garcilaso sufrió la muerte de su amada Isabel Freire, como Orfeo perdió a su esposa Eurídice. En el soneto XV la fuente bien puede ser Virgilio mismo o

---

<sup>26</sup> El texto de Garcilaso consultado es el editado por E. L. Rivers, *Garcilaso de la Vega. Poesías castellanas completas*, Madrid 1969.



tamizado por otras fuentes italianas como Sannazaro, cuya *Arcadia* le reveló el mundo, elemental y exquisito a la vez, del bucolismo.<sup>27</sup>

-La Égloga II

La Égloga II, escrita al año o año y medio de residencia en Nápoles, muestra al poeta en posesión de todos sus recursos. Todo el poema se encuentra salpicado de numerosas pinceladas virgilianas<sup>28</sup>: uno de los personajes del episodio dramático central (vv. 170 ss.) Camila está tomado de la doncella guerrera homónima de la *Eneida* VI 803-817 y XI 535-594<sup>29</sup>; Otro motivo es proporcionado por el poema épico de Virgilio, el verso 563: “¡‘Oh fiera’, dije, ‘más que tigre hircana...’”, al que Herrera señala como fuente el IV 367 de la *Eneida*: *Hircanaeque admorunt ubera tigres...* Las *Bucólicas* le proporcionan ambientación, tópicos y, naturalmente, la base genérica.

Otros pasajes se apoyan en las *Geórgicas*, como los vv. 608-631, en boca del pastor Albanio:

¡Oh náyades, d'aquesta mi ribera  
corriente moradoras; oh napeas,  
guarda del verde bosque verdadera!,  
alce una de vosotras, blancas deas,  
del agua su cabeza rubia un poco,  
así, ninfa, jamás en tal te veas;  
podré decir que con mis quejas toco  
las divinas orejas, no pudiendo  
las humanas tocar, cuerdo ni loco.

---

<sup>27</sup> Lapesa, *op. cit.*, p. 93 y H. Kenniston, *Garcilaso of the Vega: A Critical Study of his Life and Works*, Nueva York 1922, p. 206.

<sup>28</sup> Otras fuentes señaladas por sus comentaristas antiguos, Herrero y el Brocense, y actuales, como Lapesa, *op. cit.*, p. 107, Menéndez Pelayo, *Antología de poetas...*, *op. cit.*, pp. 53-54, y G. A Davies, “Notes on some Classical Sources for Garcilaso and Fray Luis de León”, *Hispanic Review* 23 (1964) 202-216, son la prosa VIII de Sannazaro, el *Orlando* de Ariosto, el poema latino *De partu Virginis* de Sannazaro, el *Beatus ille* de Horacio, y pasajes aislados de Terencio, Catulo, Ovidio, Silio Itálico, Tasso, Ausias March y Mena.

<sup>29</sup> V. Cristóbal López, “Camila: génesis, función y tradición de un personaje virgiliano”, *art. cit.*

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro IV*

¡Oh hermosas oreadas que, teniendo  
el gobierno de selvas y montañas,  
a caza andáis, por ellas discurriendo!

dejad de perseguir las alimañas,  
venid a ver a un hombre perseguido,  
a quien no valen fuerzas ya ni mañas.

¡Oh dríadas, d'amor hermoso nido,  
dulces y graciosísimas doncellas  
que a la tarde salís de lo escondido,

con los cabellos rubios que las bellas  
espaldas dejan d'oro cubijadas!,  
paras mientes un rato a mis querellas,

Y si con mi ventura conjuradas  
no estáis, haced que sean las ocasiones  
de mi muerte aquí siempre celebradas

La mayoría de los crítico señalan como fuente la prosa VIII de la *Arcadia*, que a su vez había bebido de Virgilio. La situación es igual que la de Aristeo, un joven se lamenta a la orilla de un río, clamando atención sobre su desgracia, las náyades que habitan en la corriente del río, Albanio pide a una que alce su rubia cabeza sobre las aguas, al igual que hace Aretusa en G. IV 351-352. El resto de divinidades silvestres, las napeas, oréades y dríades son originarias del texto de Sannazaro –las napeas aparecen en G. IV 535– y por su actividad cazadora y sus melenas sueltas guardan bastante relación con las ninfas que acompañan a Diana en el episodio de Acteón de las *Metamorfosis* ovidianas.

El personaje del río Tormes, que ocupa la tercera y última parte de la égloga guarda bastante parentesco con el Proteo virgiliano: los dos son divinidades marinas, ancianos y sabios profetas. Y los dos desaparecen con los mismos versos: “el viejo d'allí un salto dio con brío / y levantó del río espuma'l cielo” (vv. 1815-1816)

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro IV*

traducción de los virgilianos G. IV 528-529: *haec Proteus, et se iactu dedit aequor in altum,  
/ quaque dedit, spumantem undam sub uertice torsit.*

No faltan tampoco la alusión al mito de Orfeo, como los vv. 939-945, en los que Orfeo vuelve a ejemplificar el poder del amor sobre la muerte:

... dímelos, que si al cielo que me oyere  
con quejas no moviere y llanto tierno,  
convocaré el infierno y reino oscuro  
y romperé su muro de diamante,  
como hizo el amante blandamente  
por la consorte ausente que cantando  
estuvo halagando las culebras  
de las hermanas negras, mal peinadas

### -El soneto XI

Dos pasajes de la *Arcadia*, prosa VIII y prosa XII, y un pasaje de las *Geórgicas*, (IV 345-347: *Inter quas curam Climene narrabat inanem / Volcani, Martisque dolos et dulcia furta*) son fuentes del soneto XI:

“Hermosas ninfas, que en el río metidas,  
contentas habitáis en las moradas  
de relucientes piedras fabricadas  
y en columnas de vidrioso sostenidas,  
ahora estéis labrando embebecidas  
o tejiendo las telas delicadas,  
ahora unas con otras apartadas  
contandóos los amores y las vidas:  
dejad un rato la labor, alzando  
vuestras rubias cabezas a mirarme,  
y no os detendréis mucho según ando,  
que o no podréis de lástima escucharme,

o convertido en agua aquí llorando,  
podréis allá despacio consolarme.

Como hemos indicado la *Arcadia* de Sannazaro y las *Geórgicas* son la base del soneto<sup>30</sup>. Recoge las ninfas del italiano Sannazaro y las de Virgilio, y las hace confidentes de su propio sentimiento dándoles vida propia. Las semejanzas con las ninfas de Cirene son claras: la mención al cabello rubio (vv. 341 y 352); el hilado de las ninfas y las historias de amor de que gustan (vv. 345-347); la gruta bajo el agua con vítreas columnas; y el recuerdo de la rubia cabeza de Aretusa, alzándose sobre las aguas (vv. 351-352) está en “alzando / vuestras rubias cabezas a mirarme”.

Hasta ahora Virgilio había cantado ninfas humanas, aquí se complace en la descripción de un mundo mítico, con palacios relucientes y columnas de vidrio, con rubias deidades de clásico abolengo que se inclinan ante sus labores y gustosas de escuchar historias de amor, como para la que Garcilaso reclama su atención, la suya propia. Pero esta naturaleza fría y manida adquiere sentimiento y vida con la introducción de los sentimientos sinceros del poeta, y lágrimas y sufrimiento harán que todo cobre vida volviendo al líquido origen.

Este mundo traslúcido y dorado ha ejercido una sugestión inolvidable, como lo demuestran las numerosas recreaciones: el soneto “Moradoras gentis e delicadas” de Camoens; el *Viage de Samnio i de la virtud al cielo de Iupiter* de Juan de la Cueva, libro V estr. 18-25. Herrera en sus comentarios a Garcilaso cita un soneto propio, “Betis quién ste tiempo solo i frio” o los vv. 66 ss. de su Canción III: “Las Gracias amorosas / con las ninfas en coro / texieron en el claro, undoso seno, i de purpúreas rosas...”; Pedro Espinosa, *La fábula del Genil*, estr. 16: “Vido entrando Genil un virgen coro / De bellas ninfas de desnudos pechos, / Sobre cristal cerniendo geranos

---

<sup>30</sup> Así lo afirma Lapesa, *op. cit.*, p. 156; Kenniston, *op. cit.* p. 200, por el contrario, propone como fuente la canción XI de Sannazaro, rechazada por Lapesa; y J. Fucilla “Sobre dos sonetos de Garcilaso”, *RFE* 36 (1952) 113-118 propone el soneto de Sannazaro “Liete, verdi, fiorite e freschi valli” como segunda fuente. Herrera en su comentario al soneto sugiere otras fuentes, como el soneto 103, 10 de Petrarca, a Gerónimo Mucio, libro V, égloga II, a Claudiano, *VI consulado de Honorio*, 146 y ss. y a B. Tasso, *Amores* I; cf. A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid 1972, pp. 342 y ss.

de oro...”; el soneto XV de Barahona de Soto “Hermosas ninfas que en la blanca arena”; el soneto 181 de L. Martín de la Plaza en *Flores de poetas ilustres. Primera parte*: “Nereidas que con manos de esmeralda”; Espronceda, el *Canto a Teresa*: “la sacra ninfa que bordando mora / debajo de las aguas cristalinas”; la leyenda *La corza blanca* de G. A. Bécquer –el cuadro que describe las doncellas-corzas bañándose en el río– y la égloga garcilasiana de Miguel Hernández.

-La Égloga III

Por último, la Égloga III representa la etapa del desengaño de Garcilaso, el hastío, el dolor y los desengaños pueden olvidarse cincelando versos e imaginando espesuras pobladas por ninfas. La poesía es ahora, en palabras de Lapesa, un medio para escapar de la realidad<sup>31</sup>. Sin embargo el continuo eco de Orfeo, el mito que simboliza la desgracia personal de Garcilaso, con el que se identifica, impide ver una simple red de ingenioso artificio poético en la Égloga III, sino la culminación de su poesía, donde el camino ya preparado por las continuas menciones a Orfeo, su identificación con Nemoroso, y de este con el propio Garcilaso, acaba con la mitificación del poeta y su amada.

La Égloga anticipa la mitificación final ya en la segunda estrofa:

“Y aun no se me figura que me toca  
aqueste oficio solamente en vida,  
más con la lengua muerta y fria en la boca  
pienso mover la voz a ti debida;  
libre mi alma de su estrecha roca,  
por el Estigio lago conducida  
celebrando t’irá, y aquel sonido  
hara parar las aguas del olvido

---

<sup>31</sup> Lapesa, *op. cit.*, p. 158.

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro IV*

Las alusiones a G. IV son varias: “la lengua muerta y fría” al v. 525: *Eurydicen uox ipsa et frigida lingua*; las aguas de la Estigia al v. 480; las aguas detenidas al poder del canto de Orfeo.

En la estrofa 8 aparecen cuatro ninfas hilando y cantando:

De cuatro ninfas que del tajo amado  
salieron juntas a cantar, me ofrezco  
Filódoce, Dinámene y Climene,  
Nise que en hermsura par no tiene

Los nombres de las ninfas son virgilianos: Filódoce aparece en G. IV 336 y Climene en G. IV 345; Nise de G. IV 338, que a su vez es considerado por los editores como una interpolación de *Eneida* V 826. El nombre de Dinámene ha sido atribuido por Herrera<sup>32</sup> a Hesíodo, Homero, Apolodoro y al *De partu Virginis* de Sannanzaro. Rivers<sup>33</sup>, por el contrario aduce que en las *Eclogae piscatoriae* de Sannazaro aparecen los nombres de Nisa y Dinámene, III 51 y IV 7 respectivamente, y en el *De partu Virginis* los cuatro.

La escena de las ninfas hilado y tejiendo aparece también en la *Arcadia* XII 16. Los tejidos representan mitos y leyendas: Orfeo y Eurídice de las *Geórgicas* (y también en *Met.* X-XI y en la *Arcadia* XII 17<sup>34</sup>), Dafne y Apolo y Venus y Adonis de las *Metamorfosis* y por último la historia de la ninfa Elisa. La técnica de la *écfrasis* de tejidos era muy conocida y usada en la literatura antigua<sup>35</sup> –en el poema 64 de Catulo por ejemplo– y le sirve de motivo o marco para introducir nuevas historias, todas ellas famosas y trágicas.

Una de las ninfas saca su cabeza de las aguas: “Peinando sus cabellos d’oro fino, / una ninfa del agua do moraba / la cabeza sacó, y el prado ameno / vido de flores y de sombras lleno” (vv. 69-72). El recuerdo de Aretusa ... *flaum caput extulit* (G. IV 351-

---

<sup>32</sup> Ed. de Gallego Morell, pp. 568-570.

<sup>33</sup> E. L. Rivers, *Garcilaso de la Vega. Obras completas con comentario*, Madrid 1981, pp. 423-424.

<sup>34</sup> R. Schevill, *Ovid and the Renaissance in Spain, op. cit.*, pp. 226-228, ha demostrado que Garcilaso era buen conocedor de las *Metamorfosis*.

<sup>35</sup> A. Zapata, *La écfrasis en poesía épica latina hasta el siglo I d. C.*, Madrid 1986.

352) subyace en los versos garcilasianos. En los vv. 98-100 volverá a enfatizar los cabellos largos y rubios de las ninfas: “escurriendo del agua sus cabellos, / los cuales esparciendo cubijadas / las hermosas espaldas fueron dellos”, que también Virgilio observó: v. 337: *caesariem effusae nitidam per candida colla*; 339: *flaua Lycorias*; o 341-342: *Clioque et Beroe.../ ambae auro*.

El tejido de las ninfas se describe así en la estrofa 15, vv. 113-116:

La delicada estambre era distinta  
de los colores que antes le habían dado  
con la fineza de la varia tinta  
que se halla en las conchas del pescado

La lana de las ninfas virgilianas también está teñida: 335: *hyali saturo fucata colore*. Y en la *Arcadia* las sedas son de diferentes colores, XII 16: “sete di diversi colori”.

El paisaje de las riberas del Tajo con la hiedra, sauces (58-59), los agradables sonidos y la hierba (63-64) o la localización temporal del mediodía, lo asemejan al de G. IV 363-373 y *Arcadia* XII.

El mito de Orfeo recibe el tratamiento más extenso, vv. 121-144:

Filodoce, que así d’aquellas era  
llamada la mayor, con diestra mano  
tenía figurada la ribera  
de Estrimón, de una parte el verde llano  
y d’otra el monte d’aspereza fiera,  
pisado tarde o nunca de pie humano,  
donde el amor movió con tanta gracia  
la dolorosa lengua del de Tracia.

Estaba figurada la hermosa  
Eurídice, en el blanco pie mordida  
de la pequeña sierpe ponzoñosa,  
entre la hierba y flores escondida;  
descolorida estaba como rosa  
que ha sido fuera de sazón cogida,

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro IV*

y el ánima, los ojos ya volviendo,  
de la hermosa carne despidiendo.

Figurado se vía estensamente  
el osado marido, que bajaba  
al triste reino de la escura gente  
y la mujer perdida recobraba;  
y cómo, después desto, él impaciente  
por mirarla de nuevo, la tornaba  
a perder otra vez, y del tirano  
se queja al monte solitario en vano

El énfasis está puesto en la doble pérdida: la primera estrofa introduce el paisaje y el personaje: doble paisaje: el Estrimón, G. IV 508, y los montes fieros, G.IV 461, testigos del dolor de Orfeo y las dríades, y al personaje, Orfeo. Se resalta de Orfeo la gracia de su dolor, en buscada antítesis. La figura no es creación original de Garcilaso, sino que reproduce las rimas del Marqués de Santillana de *Bías contra fortuna*, estr. 64: “Do cantan do tañe Orptheo, / el sacerdote de Tracia / la lira con tanta gracia / ca se cuenta su desseo”.

La primera muerte de Eurídice recoge ecos léxicos de las *Geórgicas*, como la sierpe entre la hierba, v. 458-459: *hydrum in herba*. La descripción de las consecuencias físicas de la muerte en Eurídice añade gran patetismo, sin romper nunca la suavidad de la narración, debida entre otras razones a las imágenes, como la de la rosa descolorida.

La “escura gente” y “el monte solitario” y la palabra “tirano” de la tercera estrofa son sintagmas virgilianos, transformados a partir de: *solo litore* (465); *nigra formidine* (468); *inmitis tyrani* (492).

La ninfa Nise teje la última historia, la de Elisa (vv. 193-264). El paralelismo con el mito de Eurídice y su temprana muerte es evidente, sin embargo ningún crítico se ha detenido en ello. Las referencias, tanto léxicas como de contenido, con el mito narrado en las estrofas anteriores y con la versión de las *Geórgicas* son varios: en la estrofa 26 se presenta el paisaje en el que ocurrirá la desgracia, como en el



garcilasiano de Eurídice (vv. 1123-125), un río y un monte, (vv. 201-204). Un cortejo de diosas lloran la muerte de Elisa como el cortejo de dríades llora la de Eurídice en G. IV 460-463. La Eurídice garcilasiana es “descolorida rosa” (133), Elisa “casi en flor cortada”, significando ambas imágenes la muerte prematura que acogió a las dos ninfas en sus fríos brazos. El eco repite el nombre de Elisa, 241-248: “Elisa soy, en cuyo nombre suena / y se lamenta el monte cavernoso / testigo del dolor y grave pena / en que por mí se aflige Nemoroso / y llama ‘Elisa’; ‘Elisa’ a boca llena / responde el Tajo, y lleva presuroso / al mar de Lusitania el nombre mío, / donde será escuchado, yo lo fío”. Igualmente, la lengua ya fría de la cabeza despedazada de Orfeo repite tres veces el nombre de la amada, y resuena el Hebro resonante (G. IV 525-527); paralelismo ya visto por los comentaristas<sup>36</sup>. Los dos amantes desconsolados lloran junto al agua enterneciendo a quien les escuche (G. IV 465-466) y los versos anteriormente citados de la III Égloga.

Podríamos establecer la identificación Orfeo-Eurídice = Elisa-Nemoroso = Isabel-Garcilaso. La Égloga III, anticipándolo con el mito de Orfeo, supone la mitificación de la propia historia personal de Garcilaso.

El mito de Orfeo es línea estructuradora de la obra de Garcilaso, médula espinal. Buen conocedor de Virgilio, Ovidio y los italianos, liba de todos ellos a la vez para conformar un personaje y una historia que se adaptará a su sentir y a su experiencia personal, logrando así construir un material nuevo lleno de vida y sinceridad. Así lo ha explicado A. Prieto: “Orfeo como mito también tiene una presencia y ésta va progresando, asimilándose al sentimiento del poeta, hasta culminar en la égloga III. Aquí Orfeo reaparece en su característica de cantar tras la muerte (“mas con la lengua muerta y fría en la boca”, que enlaza, en la frecuente relación intertextual de Garcilaso, con “la dolorosa lengua del Tracio” que nos introduce en las tres estrofas dedicadas al mito) para en ella apoyar Garcilaso su hermosa soberbia: “pienso mover la voz a ti debida” ; y

---

<sup>36</sup> Cf. la edición comentada de Rivers, p. 443.

Orfeo reaparece como tal mito en el primero de los tres que preparan, con su progresivo clímax, la automitificación de Isabel y Garcilaso<sup>37</sup>.

### 2.3 Los *Diálogos familiares* de Fray Juan de Pineda (1583)

Los autores clásicos proporcionaban a los lectores del Renacimiento información de los más diversos ámbitos. Diálogos y tratados didácticos renacentistas usan y abusan de la cita erudita. Tal es el caso del franciscano Juan de Pineda, en su vastísima obra *Diálogos familiares de Agricultura cristiana*, en los que autores griegos, latinos, escolásticos medievales o contemporáneos se mezclan indiscriminadamente en una auténtica enciclopedia de saber cristiano. Sobre el autor bien poco se sabe, la mayoría de los datos biográficos han de entresacarse de su propia obra, a esta escasez de información ha de sumarse la dificultad de la confusión con otros homónimos de la época<sup>38</sup>. Lo suponemos nacido hacia 1521 y muerto en los años finales del siglo, posterior a 1596<sup>39</sup>.

En los *Diálogos* Pineda traslada el campo de cultivo del plano natural al sobrenatural de la moral y religión, del significado real al metafórico. La imagen es frecuente en el evangelio, la parábola del viñador le sirve de punto de arranque al autor, que se propone cultivar el alma. Su meta última es llevar al hombre a las alturas de Dios, para lo que compone este manual de formación, al estilo del *Enchiridion* (1503-1504) de Erasmo o el *Cortesano* (1508) de Castiglione. De igual manera Pineda expone la formación del cristiano, pero a diferencia de aquellos, abarca todas las dimensiones del hombre: física, intelectual y racional, psíquica y sobrenatural.

---

<sup>37</sup> A. Prieto, *La poesía del siglo XVI*, Madrid 1984, pp. 66-67.

<sup>38</sup> Existe un Juan de Pineda, exégeta y teólogo sevillano (1558-1637); otro Juan Pérez de Pineda, autor de controvertidos escritos protestantes, nacido hacia 1500; y finalmente el autor de los *Diálogos familiares*. Las obras de unos y otros suelen confundirse y atribuirse falsamente en obras como la *Enciclopedia Universal Espasa-Calpe* o el *Dictionnaire de Theologie Catholique*.

<sup>39</sup> Cf. los artículos de B. Martín Mínguez, "Un escritor olvidado", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid (8 y 15 de julio de 1906) 6-7, 27-30; y "El padre Fray Juan de Pineda", *El Correo Español* 5.338 (26 de septiembre de 1906).

El diálogo escoge la modalidad ciceroniana: el maestro es quien expone valores verdaderos. Los otros tres interlocutores representa cada uno un estado de la sociedad: el joven estudiante Pánfilo, Filótimo el ambicioso médico de mediana edad y Policronio, como su nombre indica, de muchos años, noble y antiguo militar. Las pláticas tienen lugar en casa del Maestro y en la quinta de Policronio, y como marco temporal ocupa cada diálogo todo un día, por lo tanto son treinta y cinco días y treinta y cinco diálogos los que componen esta obra.

Pineda utiliza numerosísimas fuentes, bien traduciéndolas o mejor parafraseándolas, a veces simplemente las cita; según el editor de su obra “el citar y el citar con exactitud constituye un rasgo típico de Pineda escritor, más aún, diría que es una obsesión...”. En cuestiones médicas traduce libremente a Galeno<sup>40</sup> y algunos tratados del *Corpus Hippocraticum*. En cuestiones antropológicas y teológicas los escolásticos medievales le proporcionan la mayoría de sus planteamientos. Junto a estas ciencias principales giran otras secundarias, como la astrología o la mitología antigua; las letras clásicas y las leyendas antiguas paganas ayudan también a la formación literaria y cultural del joven, amén de proporcionar solaz. Los latinos son abundante fuente de la que Pineda trasiega páginas y páginas en sus *Diálogos*: traducciones de Ovidio -la mayoría de las *Metamorfosis*, como el mito de Faetón o Píramo y Tisbe (*diál.* IV, 20 y VIII, 18)-. Las citas se salpican aquí y allá en un fabuloso alarde de erudición, aunque – como apunta su editor en la *B.A.E.* – no consultara de modo directo a todos los autores que nombra, y se sirviera también de compilaciones tales como la *Officina* de Ravasio Textor (Basilea 1503)... No parece ser este el caso de las *Geórgicas*, que aparecen por doquier, siendo contestadas y contradichas incluso, y de la que se reproducen algunos fragmentos.

---

<sup>40</sup> Una gran historiador de la ciencia, y de la medicina en particular, ha señalado los méritos de nuestro autor como traductor libre de Galeno, señalando los mejoramientos que el original le debe. La descripción de la anatomía y del funcionamiento de las manos según Galeno (*Diál.* VIII, 24-26) es para Marañón “un trozo antológico”, cf. su citado artículo “Literatura científica de los siglos XVI y XVII”, en G. Díaz-Plaja, *Historia General de las Literaturas Hispánicas op. cit.*, pp. 949-960.

Los interlocutores se sirven de Virgilio en numerosas ocasiones y salpican a menudo su charla con numerosas citas de sus tres obras. Pero al mantuario no sólo lo llaman “poeta” (I 38), en varias ocasiones es considerado como jurisconsulto ( “...y Virgilio como jurisconsultísimo ...” (II 28); “Virgilio, famoso jurisconsulto de las antiguas leyes romanas...” (XXI 12); o “Virgilio jurisconsultísimo” (XXIV 37), hecho ante el cual es fácil deducir la naturaleza de muchas de las citas. Las más de las veces es traído a colación para apoyar o ejemplificar cuestiones eruditas sobre costumbres e instituciones antiguas. Por ejemplo se acude al libro XII de la *Eneida* para exponer la existencia ya en la Antigüedad de “mojones” o piedras que hacen de límites entre distintas heredades, como la que “el desdichado Turno arrojó contra Eneas” XXIV 37. Son escasos otro tipo de motivos por los que Pineda saca a relucir alguna mención de cualquiera de las tres obras de Virgilio. Las más abundantes son sin duda las que ilustran determinadas actitudes, ya sean virtudes o vicios que a Pineda le interesa bien alabar, bien vituperar.

Todas las menciones hasta ahora vistas proceden de la *Eneida*, mas no es la única fuente citada por Pineda, las *Bucólicas* y las *Geórgicas* están muy presentes en una obra que alegoriza la agricultura. De las ciento nueve citas directas encontradas en los treinta y cinco diálogos, treinta y tres proceden del poema geórgico y sólo diez de las *Bucólicas*, además una extraña atribución de una *Pharmaceuthica* (XXII 30) y un *Osaeno Carmin.* (XXII 35). A pesar de no ser las más numerosas, las menciones que Pineda hace de las *Geórgicas* suelen ser las más extensas y que se han mejor se han incorporado al texto diluyéndose en él de una forma más natural. Es obvia la cercanía entre ambas obras, las dos pretenden aparentemente enseñar técnicas de cultivo, el poema latino canta el campo real, los campos de Italia, los *Diálogos* miran al terreno cultivable del

alma<sup>41</sup>. Pineda va interpretar, por tanto, alegóricamente las *Geórgicas* desde el inicio de su obra.

Una de las primeras menciones explícitas relaciona la obra de Virgilio con la eucaristía: “Si venimos a los de nuestra facultad agricultoria, veremos a Virgilio invocar a Baco, dios del vino, y a Ceres, diosa del pan, para escribir del labrar y coger pan y vino”; más adelante llama a Virgilio “grande agricultor” (I 28) y a propósito del barbecho cita el libro I de las *Geórgicas*, o el famosísimo verso G. II 458 *o fortunatos nimium, sua si bona norint* dentro del apropiado contexto de la alabanza de los estados más adecuados para cultivar el alma: “Y sin duda se movió con gran razón el poeta Virgilio a dar alabanza a tal estado, si conocen los bienes de que gozan; porque viven muy quitos de las tráfigas que llevan los hombres al infierno y gozan de los frutos de la tierra, como los crían a su mano” (I 38); Pineda transforma el sentido del repudio de la vida cortesana virgiliano, pues si para Virgilio el peligro consiste en la pérdida del equilibrio de una vida natural, para el padre franciscano el riesgo afecta *in aeternum*, cristianizando de nuevo las palabras de Virgilio. El famoso *laus ruris* virgiliano vuelve a citarse con motivo del título del capítulo 10 del *Diálogo XXII* “Riqueza ensorbece”: “Y esta conclusión de que deben ser ayudados los hombres en sus buenas obras para salir con ellas, Virgilio la repite muchas veces, aunque con algo de oscuridad” o de nuevo repite casi literalmente: “Y es una vida tan quita la del labrador... que exclama Virgilio que son bienaventurados, si conocen sus bienes. Si no, notad bien que los regalos corporales tocantes a la buena pasada del cuerpo, todos van de mano de los labradores - porque aun los cazadores y pescadores, en alguna manera, pertenecen a la labranza-, como los que procuran poner término regalado a las mesas, cuya provisión principal de pan y de vino y de panes pertenece a los labradores” (XVIII 24).

---

<sup>41</sup> En este siglo se ha escrito una obra con finalidad y título similar, *Agricultura moral para aprender a vivir* de Eduardo Zaldo de Benito, una especie de catecismo epistolar dedicado al hijo del autor (el ejemplar carece de fecha).

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro IV*

Al igual que la *Eneida* Pineda se sirve de las *Geórgicas* para entresacar pequeños, o grandes, detalles mitológicos, eso sí, indicando siempre lo fabuloso del tema: “Virgilio y la común narración tiene que nuestro Erictonio inventó el carro de cuatro caballos en que andar por encubrir sus pies de dragón; mas esto es fabuloso” (XX 36), palabras estas que aluden a los versos G. III 113-114, aunque el encubrimiento de los pies de dragón es una adición original del autor o de algún tipo de comentario a estos versos.

Tampoco son infrecuentes las alusiones a través de las *Geórgicas* a antiguas costumbres, usos o saberes de los antiguos, pero reforzando siempre los aspectos que al autor de los *Diálogos de Agricultura cristiana* más le interesaban, los morales y todo aquello que apoyara una interpretación acorde a la visión cristiana. Basten como ejemplos estos dos: en el capítulo XXII 8 “La tierra da inclinaciones según su temple”, se hace referencia al libro I de las *Geórgicas*: “Catulo y Virgilio llaman molicios y afeminados a los arabios, señores del incienso, porque Arabia la Felice (conforma a su nombre) se señala entre las regiones fértiles del mundo”; o a G. III: “y Virgilio... dijo ser lícito bañar las ovejas en el día de la fiesta para su salud, y no por granjería” (II 28).

De todas las materias que se han tomado del poema didáctico de Virgilio, tres parecen ser las preferidas por Pineda: la fecundidad de las yeguas (G. III), las abejas y el epilio de Aristeo y Orfeo (G. IV). De la “licenciosidad” de las yeguas fecundadas por el viento, convertido ya en un tópico de la literatura española, encontramos cuatro menciones en las que se cita en el texto y en nota a pie de página además de a Virgilio a Plinio, a Solino y a Varrón: “...que se empuñaban del viento que les entraba por las bocas, como dicen Plinio y otros muchos” (I 6); o a propósito de las yeguas lujuriosas de Diomedes VIII 3: “...y lo abona Virgilio, encareciendo el ardor libidinoso de la yegua”, otros ejemplos son VIII 4 y 5.

La miel y la generación de las abejas a partir de un carnero parecen haber sido otro de los temas más frecuentados por Pineda, cuatro son las menciones: IV 6 y 7; VIII 11 y XV 13.

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro IV*

Sin duda la presencia más importante de las *Geórgicas* es la narración del mito de Orfeo en los diálogos XIV y XV. Sin embargo tan importante como las *Geórgicas* son otras fuentes, tales como Ovidio, principal proveedor de los excursos mitológicos de los *Diálogos*, Servio y Natali Conte (XV 1) a los que él nombra explícitamente. La narración del epilío Aristeo-Orfeo del libro IV de las *Geórgicas* comienza en el diálogo XIV 36-39 y finaliza en el XV 3-5. La excusa para su inclusión es sencilla, la alabanza de las doctrinas del maestro Filaletes, que “hacen mejor sonada que la lira o arpa en las manos de Orfeo”, por ello y a pesar de las interpretaciones alegóricas que siguen a los personajes, su función sea quizá simplemente estética, adorno y descanso entre tanta doctrina teológica.

Ya unos de los contertulios aclara la clave de las fuentes del mito: “Las narraciones de Orfeo no creo yo que no las hayáis leído en los poetas, siendo tan bien aprovechados en los principios literarios, y lo que yo haré será deciros lo fabuloso y historial, según se puede descubrir la verdad de cosa tan atrasada, mas lo doctoral se quedará para el señor Maestro”. Efectivamente los orígenes del episodio aquí incluido son dos poetas, Ovidio y Virgilio, sin desdeñar los manuales mitográficos como las *Mythologiae* de Natale Conti, que le proporcionan abundante material de otros autores clásicos. No olvida Pineda su labor alegórica y por boca del maestro Filaletes analiza histórica, filológica y teológicamente el mito.

La estructuración de la narración sigue las coordenadas de un manual mitográfico, el de Natale Conti (Venecia 1567). Analiza personaje tras personaje, copiando los diversos epígrafes del manual de Comitio. A cada personaje, Orfeo, Aristeo y Proteo se le asigna en primer lugar –y siempre siguiendo las pautas de las *Mithologiae*– linaje, símbolos característicos y hechos fundamentales. Las diferentes versiones de numerosísimos autores latinos y griegos provienen es su mayoría de Conti, quien además incluye los pasajes citados, otros sin embargo hay que buscarlos en la vastísima cultura de Juan de Pineda. No consulta mitógrafos españoles, ni *Las XIII questiones del Tostado* (1506-1507) de Alonso de Madrigal El Tostado, ni el más extendido *Philosophia*

*secreta* (Madrid 1585) de Juan Pérez de Moya<sup>42</sup>, seguramente la elaboración de este último fue posterior o pareja a la de los *Diálogos familiares*. El uso de Conti es clarísimo en la brevísima narración del mito de Orfeo que se realiza en el capítulo 36 del diálogo XIV, Pineda se limita a recoger las diversas fuentes que sobre el personaje cita el italiano (por supuesto Ovidio y Virgilio, Luciano, Apolonio, Propercio, Boecio, Antípatro, Higino...) y resume el mito, obviando la bajada a los infiernos que retomará en el siguiente diálogo.

La figura de Aristeo, tras una pequeña introducción de manual, resulta muchísimo más interesante. Pineda ha leído detenidamente a Virgilio y lo reproduce tal cual, modificando el estilo directo e interpretando algunos datos que le interesaban más que otros: localización geográfica, parentesco fraterno de la ninfa Aretusa y Cirene (así interpreta la llamada de la ninfa a su señora *soror*, y rito de la bugonia). La narración contrastada con el original es más breve:

...y como él vio perdida su granjería, fuese al río Peneo, de Tesalia, donde moraba la deidad de su madre, como hija del mismo río, y allí la comenzó a invocas y a se quejar de su desamorado descuido; cuyo llanto sentido por ella en los profundos de las aguas, mandó a la ninfa y su hermana Aretusa que se le llevase allá, para lo cual tenía dignidad Aristeo; y allí le regaló con sus palabras y con dulcísima comida de néctar y ambrosía, y le instruyó de cómo debía ir a saber lo que le cumplía para remediar el daño de sus abejas el viejo dios Proteo, pastor del dios Neptuno que so los profundos de los mares le apacentaba sus focas, grandes pescados marinos; y aquél, como sabidor de los pasado, presente y porvenir le podría dar razón de la muerte de sus abejas y remedio para las tornas a reproducir.

---

<sup>42</sup> Estos manuales se han editado recientemente, cf. las ediciones de Pérez de Moya de E. Gómez Baquero, Madrid 1928, la más antigua, la de C. Clavería, Madrid 1995; y la de C. Varanda Leturio, Madrid 1996. P. Saquero y T. González Rolán han editado *Las Questiones sobre los dioses de los gentiles del Tostado*, Madrid 1995. De N. Conti hay una traducción, la de R. M. Rosas Montiel, Murcia 1988, y dos ediciones modernas, ambas facsímiles: Nueva York 1976 (facsímil de la de Venecia 1567) y Nueva York 1979 (facsímil de la de Padua 1616).



En el seno Carpatio, de que habla Plinio, herbajeaba entonces sus focas el pastoril Proteo, y, guiando la madre Cirene a su lloroso hijo Aristeo, le llevó a las costas de Macedonia y le escondió en la cueva, donde salía el viejo a dormir la siesta, en su tierra Palene, y, viéndole dormir aferró con él (porque nunca por bien quiso decir a ninguno lo que le preguntasen) y ni por se le convertir en diversas formas de bestias espantables, le quiso soltar; y con esto el viejo, tornado en su figura y preguntado de Aristeo por la razón de su pérdida y de su remedio, le dijo que las muertes de Eurídice y de su marido Orfeo pedían a Dios justicia contra él; y con esto se le sumió en el mar.

La madre Cirene le dijo entonces que la destrucción de sus abejas había venido por las ninfas hermanas de Eurídice, y que habían de ser rogadas y aplacadas con sacrificios; por tanto que fuese luego y derramase por honra de las ninfas Napeas la sangre de cuatro toros y de cuatro vacas, y dejase los cuerpos en el bosque por desollar, y que, como la carne se le pudriese, se engendrarían della tantas abejas, que reformasen sus colmenares; y así lo hizo y sucedió.

La traducción resulta ser un excelente resumen que recoge los puntos fundamentales de la historia, y por demás un ameno texto en el que resalta la perfecta adaptación a su tiempo sin ningún anacronismo. El léxico, castizo y divertido, es otro de los atractivos del estilo de este magnífico escritor –ejemplos de su amplísima variedad son: herbajear, desamorados, granjería...–.

Tras la narración del mito, la interpretación histórica: Aristeo bien pudo ser un famoso agricultor y apicultor, y un estudio de las fuentes de Virgilio, al que nombra explícitamente: “mas el estilo de hablar hurtóle Virgilio de Homero...”. Acertadas observaciones son las que atribuyen a varios pasajes de la *Iliada* y *Odisea* la fuente de inspiración de Virgilio: el lloro de Aquiles por la muerte de Patroclo y la pérdida de sus armas ante su madre Tetis (*Il.* XVIII) y Menelao y Proteo (*Od.* IV). También estudia otras fuentes como Herodoto o Diodoro para investigar un posible rey

egipcio que dio origen al personaje de Proteo, algo que ha tomado de Natale Conti. A continuación una complicadísima interpretación alegórica sobre Proteo y sus transformaciones devuelven el tono teológico a la narración: las cuatro transformaciones de Proteo corresponden a cuatro actitudes pecaminosas, Proteo sería el símbolo de la verdad o según otros el de la inconstancia... incluso las ninfas tienen su propia explicación en el complicado mundo soteriológico cristiano. No faltan las etimologías: “náyades son las de los ríos y fuentes, y dicen ser de esta palabra griega *nain*, que significa corriente de agua; y Napeas son de las selvas y arboledas, desta palabra *napi* o *napos*, que significa bosque de árboles”.

La técnica de la bugonia es uno de los aspectos que más interesa a Pineda, al que da todo crédito, avalado por autores posteriores a Virgilio que en él se basan, Plinio, el platónico cristiano Eneas Gazeo y el tratado *Super phaenomena* de Germánico César. Todos ellos repiten los versos virgilianos G. IV 295-314, que Pineda traduce así: “...en un lugar estrecho y bien tapiado y tejado y que tenga cuatro ventanas oblicuas, que salgan a los cuatro vientos, tomen un becerro, que ya tenga cuernos, y que le atapen boca y narices como no pueda resollar y que a puros golpes y palos le brumen y maten, de manera que huesos y todo le queden molidos y dejándole allí con mucho tomillo y cantueso encerrado, que en llegando la primavera comienzan a bullir las abejas, primero como gusanos sin pies, y después echan pies, y cada cuatro alas, y que en acudiéndoles el agua del estío salen enjambres hábiles para melificar. Esto es así de Virgilio”. Y efectivamente, es de Virgilio palabra por palabra, traducción literal del texto virgiliano al que sólo ha escatimado lo menos técnico, la comparación de las nuevas abejas con las flechas de los partos en los versos finales.

La *catábasis* de Orfeo es tema principal del diálogo XV, dedicado a los sueños y al infierno pagano. En este caso Pineda ha escogido la versión ovidiana, mucho más extensa. La profusión de detalles y coincidencias con el original llevan a asegurar que ha consultado las *Metamorfosis* de Ovidio y las ha traducido. No faltan adiciones de otros autores: Boecio cuyo famoso *quis legem dabit amantibus?* (*De cons.* III 11) se vuelve

a poner en boca de Orfeo; y Virgilio, del que se recuerda otra bajada a los infiernos, la de Eneas (*Aen.* VI), citándola en dos ocasiones. La ausencia de las *Geórgicas* -a pesar de que su presencia es mediata, pues es el origen del pasaje ovidiano- es por ello más llamativa todavía, por haberla utilizado en un episodio inmediatamente anterior, el de Aristeo, y por recordar otra obra de Virgilio, la *Eneida*. Sea como fuere, Pineda ha preterido las *Geórgicas* en favor de otra obra que parece preferir como fuente de todos los mitos que se desgranán aquí y allá en los *Diálogos familiares*, las *Metamorfosis* de Ovidio (verbigracia, Faetón IV, 20, o Píramo y Tisbe VIII, 18).

#### **2.4. Bernardo de Balbuena**

*-Siglo de Oro en las selvas de Erífile (1605).*

De la obra pastoril de Balbuena ya hemos hablado en anteriores capítulos -recreación del proemio y del tópico de la Edad de Oro del libro I de las *Geórgicas*-. Ahora el pasaje que toma prestado del poema latino es el epilío de Aristeo y Orfeo del libro IV. En la Égloga VI un pastor cuenta su encuentro con una ninfa que le conduce al mundo de los infiernos, durante el cual se topa con otras dos ninfas que bordan en un tapiz la historia de Orfeo y Eurídice -muerta a causa de la persecución de Aristeo-, a los que más tarde Proteo predecirá su felicidad<sup>43</sup>:

... y allá en alfombras de menuda yerba, á la puerta de una cueva que los encrespados riscos hacian, dos ninfas descubrimos tan vestidas de celestial hermosura, que apenas su divino resplandor se dejaba hallar de nuestros ojos, ceñidos los dorados cabellos con sendas guirnaldas de verde pimpinela y ovas, y en las manos sus labores que con ellos competían en delicadeza. La una juzgué yo por diosa de aquel lugar; mas la que con ella estaba, si como lo demas no fue sueño, sin encarecimiento diría que habiendo los dioses de criar beldad en todas perfecciones acabada, solo un retrato desta harian que la mucha

---

<sup>43</sup> La edición de *Siglo de Oro en las selvas de Erífile* es la ya citada de 1820. Las páginas citadas son 135-141.

hermosura de sus alegres ojos no habrá corazón tan lisonjero á quien la libertad no cautive ni él podrá hallar libertad más rica que el cautiverio de tales ojos. Estaban ocupadas en sus labores, y la primera, que Clitiso podría llamarse, haciendo reseña de la suya, que tal en su competencia Aradne viviera envidiosa y desconfiada, así á su bellísima compañera dijo: ¿Que te parece ninfa mía desta labor? ¿Por dicha algún descuido hallarás en ella? Yo hasta ahora no le veo, ni puedo creer que la envidia se lo halle. Al principio bien pensé labrar aquí toda la celebrada historia de Orfeo y Eurídice de la suerte que á Nerea con tierno lamentoso sentimiento una tarde se la oí cantar, y según mi pretensión me ha salido dichosa, ya quisiera no haber olvidado nada del amoroso suceso; porque en esta parte á los principios así tenía trazada la fértil ribera de Peneo, que aun en el borrón creyeras que las resonantes arboledas movidas del blando viento convidasen á gozar de su agradable frio, sembrados por los floridos campos los rebaños del pastor Aristeo, que ya tambien en esta parte se mostraba dibujado en aquella misma figura que por entre espinas y abrojos á todo correr iba siguiendo la amada Eurídice, no sé si por alcanzarla o por no perder de vista su hermosura; pero convidada de mas gustoso entretenimiento por entonces no quise, de lo que ahora me pesa proseguir este dibujo, sino comenzar la historia de lo mas delicado della, como sea cierto que siempre las cosas tristes más que las alegres muevan nuestros ánimos. Y así comencé los trabajos de mi aguja desde aquel punto que el delicado pie de la ninfa tocó en la peligrosa huida el encogido áspide con que, así dioses lo quisistes, entre las flores una rosa más se vió caída, no de otra suerte que sobre el verde surco cae la olorosa y tierna azucena del rústico arado descomedidamente arrancada. Y todas las vecinas selvas, llorando el desdichado suceso, blancos canastillos de rosas derramaron sobre el frio cuerpo que en ellas sepultada una Venus dormida parecia sobre la yerba; y dejados aparte los infructuosos llantos que por aquellos desiertos el rústico Aristeo hizo, y el castigo que á su delito

dieron las diosas de los cercanos montes apocando sus enjambres, destruyendo sus rebaños y sembrando fuego en sus mieses, que no es digno de pasar en silencio, ni como aquí has visto yo me desdeño de ponerlo en lo más precioso de mi tela. Lo que en artificio sobre todo mi trabajo se aventaja es de Orfeo aquella célebre bajada á los temerosos reinos de la muerte; y aunque la pena de su mirar se vea viva en él todavía, hazaña es á mi parecer digna de no pasar en silencio. ¿Mas que no puede el amor? Todo lo facilita, y no es el mayor de sus milagros ir á buscar placer á la morada de los tormentos; pues siéndome fuerza, pintar en este paso las no vistas regiones que en los senos de la tierra se hallan, los vacíos reinos de Pluton y las casas de los ya enterrados, muradas de una eterna y triste noche, no pudiendo hacer transparentes aquellas espantosas concavidades, no olvidar en mi pintura lo que en ellas los soberanos dioses han guardado: con esta confusa niebla me pareció escurecer los primeros resplandores de las figuras, la cual yo no me admiraré de que tú demasiadamente me alabes, porque ya ha habido ninfas que con templado aire han pretendido levantarla, deseosas de gozar mi labor sin aquel fingido impedimento. Y si acaso de Flegeton las ardientes ondas no corren con aquel desenfrenado curso que deseas, advierte, divina ninfa, á la suavidad de aquella cítara de Orfeo, que si debajo de la perfeccion de mi arte cupiera su poderosa armonía, no fuera necesario decirte que ella era quien dulcemente las tenía encantadas; y la que bastó á sacar de la negra lama y podridas ovas del estigio lago aquellas delgadas fantasmas, imágenes de los que ya no viven, que allí envueltas en podrido cieno de mil siglos atrás estaban olvidadas, sembrando la consonancia de sus acentos tal deleite que, si creer se puede, pudo por algun tiempo ablandarlas cruelísimas hijas de la muerte; y dejando de silbar sus ponzoñosos cabellos, oyeron las serpientes su dulzura y detuvo el vuelo la amortiguada luna que como verdadera imagen de la noche por aquellas calladas riberas con delgada luz y encogido rostro

vive. Mas ahora vuelve los ojos á esta pequeña sombra ya segunda vez arrancada por los oscuros hados de la presencia de su descuidado amante, que antes del divino término volvió á la cara prenda los amorosos ojos no por quebrantar, ó castísima Proserpina, tu precepto, más por satisfacer su amor: yerro por cierto digno de perdonar si algo allí se perdonase. ¡Terrible cosa de oír! Tres veces se oyó resonar el infierno y tantas el temeroso bramido de las furias corriendo fue por las profundas cavernas del mundo, y la desdichada Eurídice, muerta dos veces en su florida edad, ya, dijo, de los rigurosos dioses soy llamada: á todos está definida su suerte: cortó la parca una vez el precioso estambre, y la vida solo hasta muerte se concede: los ojos, que de alguna luz se iban vistiendo y el nuevo aire los abría poco á poco, con un eterno sueño se han cerrado. A Dios querido esposo, que cercada de una oscura sombra volverme siento á la universal noche: vano ha sido tu trabajo y en vano, pues no soy tuya, trabajas en detenerme. Así es fama que dijo; y no de otra manera que un negro humo se fue desvaneciendo por el aire: tres veces con sus brazos procuró el liviano amante encadenar el amado cuello, y tantas, cual ligero sueño se huyó de los amorosos brazos, faltándole aquella virtud y fuerza que enlazada vive por los duros nervios, mientras el sutil espíritu está en ellos detenido. Mas lo que despues al desdichado Orfeo sucedió, llorando en vano, los engañosos dones de los sepultados reyes, trayendo á escuchar su música las hayas, los cipreses y los álamos, encantando los fugitivos ríos; y últimamente la infame muerte que las crueles mugeres de Tracia le dieron, aun se está como ves, en dibujo y en ello á ratos ocupo mi gusto y tiempo... Querian ya las dos bellísimas diosas dar principio á sus cantares, cuando en lo alto de una carcomida roca una cercana deidad que escuchándolas estaba en forma apareció del divino Proteo, ora fuese el dios de las vecinas aguas, ó la magestad de algun sagrado rio; coronado de verdes ovas, lleno de rocío el rostro, y la blanca barba lloviendo cristalinos arroyos: un sombrío sauce en la

mano, que de provechoso sustento y agradable abrigo le servia; y desta manera, con gran gusto de los que le oian en tono sonoro y grave comenzó á sembrar por el aire estas palabras...

Balbuena no olvida ninguno de los personajes principales, que todos, excepto Cirene, encuentran un lugar en esta historia. Proteo sigue siendo adivino, Orfeo y Eurídice, amantes desdichados, y Aristeo, el joven inexperto que ha perdido sus abejas. Pero los términos de la historia han sido trastocados. Las ninfas acompañantes de Cirene, desaparecida esta de la escena, describen y ponderan su bordado y lo que en él está descrito: la historia de Orfeo y su esposa, perdida por Aristeo. Proteo se aparece a las ninfas como divinidad fluvial y canta la felicidad de los esposos. Aristeo será también el nombre de uno de los pastores en la siguiente Égloga VII de *El Siglo de Oro en las selvas de Erífle*, pero ya desligado de toda significación mítica, y más que ver con el Opico de Sannazaro.

Fucilla destaca la influencia de la prosa XII de Sannazaro y del *Leandro* de Boscán en este episodio<sup>44</sup>. En la Prosa XII de la *Arcadia* aparece parte del episodio aquí contado. Y bien pudiera ser achacable a la obra pastoril italiana o a la Égloga III de Garcilaso la *écfrasis* de los bordados de las ninfas. Pero la extensión del episodio, la minuciosidad de detalles sobre el infierno y sobre la segunda pérdida de Eurídice, y la presencia del personaje de Aristeo hacen pensar en otra fuente más amplia. Balbuena pudo haber leído el *Leandro* de Boscán, lo que no excluye la posibilidad de que no tuviera también delante las *Geórgicas*, dada la familiaridad del autor con las tres obras de Virgilio, tanto en su *Grandeza mexicana* y *El Bernardo*, como en ésta misma, de la que hemos ya analizado dos pasajes en relación con el poema didáctico virgiliano.

El paisaje observado por el pastor en su camino, con columnas de vidrio, verde yerba y encrespados riscos semeja el paisaje de la *Arcadia* de Sannazaro, al igual que la descripción de las ninfas, de las que se vuelve a encarecer sus cabellos rubios – como ya observamos en Garcilaso –, rasgo originario de G. IV 343 y 352. Los nombres

---

<sup>44</sup> J. C. Fucilla, "Bernardo de Balbuena's *Siglo de Oro* and its sources", *Hispanic Review* 15 (1947) 101-119.

parecen inventados por Balbuena, derivados a partir de los nombres de las ninfas de las *Geórgicas*: Clitiso de Clio, v. 341; y Nerea de Nesea, v. 338, influido en este caso por el nombre bien conocido de la divinidad marina Nereo, v. 392.

La primera muerte de Eurídice ocurre en las riberas del Peneo, en floridos campos, de agradable frescura; es el lugar donde Aristeo invoca a su madre Cirene, en el idílico valle del Tempe, *G. IV* 317. La persecución de Aristeo, ampliada por los comentarios de la ninfa que describe el bordado, corresponde al v. 457: *illa quidem, dum te fugeret per flumina praeceps*; el predicativo *praeceps* ha sido traducido por el sintagma preposicional “a todo correr”. La mención del pie de la ninfa y el “encogido aspide” traducen los vv. 458-459: *immanem ante pedes hydrium moritura puella / seruantem ripas alta non uidit in herba*. A Eurídice la lloran las selvas, como en las *Geórgicas* la lloran los montes, *IV* 461-463.

La ninfa muerta es comparada a una flor cortada: “no de otra suerte sobre el verde surco cae la olorosa y tierna azucena del rústico arado descomedidamente arrancada”. La comparación es de origen virgiliano: en la *Eneida* el joven Euríalo muere en la flor de la vida, como una flor tronchada por el arado (*IX* 433-437)<sup>45</sup>. También aparece en la *Égloga II* de Garcilaso, vv. 1250-1266, de clara ascendencia virgiliana. Y la Eurídice de la garcilasiana *Égloga III* es comparada con una “descolorida rosa”, v. 133, como aquí con una “rosa caída”, y Elisa, la ninfa trasunto de Isabel Freire, con “una flor cortada” (v. 228).

Los castigos a los que por ello fue sometido el “rústico Aristeo” son la ruina de sus enjambres, la destrucción de sus rebaños y el quema de sus mieses. El fragmento procede de *G. IV* 329-331, queja de Aristeo a su madre por la pérdida de sus abejas:

---

<sup>45</sup> La comparación tiene raíces griegas que Catulo y sobre todo Virgilio cristalizó y dio forma definitiva, creando un símil de larga tradición en la literatura latina y en la española. V. Cristóbal López ha estudiado la comparación desde Homero a Cernuda en su “Una comparación de clásico abolengo y larga fortuna”, en *CFC-Elat* 2 (1992) 155-187. El profesor Cristóbal aporta un ejemplo en la *Égloga XI* de *Siglo de Oro*, aunque menos explícita pues no consta la mención del arado; sin embargo no estudia la que acabamos de exponer.



## Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro IV

*quin age et ipsa manu felicis erue siluas  
fer stabulis inimicum ignem atque interfice messis,  
ure sata et ualidam in uitis molire bipennem.*

La bajada a los infiernos se inicia con la máxima *amor omnia vincit* de *Ecl.* X 69. El mundo infernal está dominado de una “confusa niebla” que “oscurece los resplandores de las figuras”, y delgadas fantasmas, como resalta la ninfa, y así se dice en *G.* IV 472: *umbrae ibant et tenues simulacraeque luce carentum*; de “negra lama... del estigio lago”, como en los vv. 478-480: *niger limus et Styx*. Igualmente las “delgadas fantasmas, imágenes de los que no viven, que allí envueltas en podrido cieno de mis siglos atrás estaban olvidadas” vuelven a repetir los versos de antes, las *tenues simulacrae luce carentum... quos circum limus niger et deformis harundo*. Orfeo y su lira, en este caso cítara, “pudo ablandar las cruelísimas hijas de la muerte; y dejando de silbar sus ponzoñosos cabellos, oyeron las serpientes su dulzura...”, como en *G.* IV 482-483: *...caeruleosque implexae crinibus anguis / Eumenides*. Añade a estas la detención de la luna.

La segunda pérdida de Eurídice parece haber sido influida por el texto del *Leandro* de Boscán, según Fucilla<sup>46</sup>. Y efectivamente los ecos léxicos son importantes: “yerro”, “a Dios” o “con Dios”, “tres veces resono... otras tantas...”, “soy llamada de los dioses”, “eterno sueño”, “universal noche” o “humo delgado”, son algunas de las coincidencias que hacen pensar que Balbuena leyó la versión de Boscán. En cambio, a esto hay que añadir algunos detalles que no están en Boscán y sí en las *Geórgicas* y en Balbuena, como la mención del “precepto de Proserpina”, o *hanc legem dederat Proserpina*, v. 487; o el “descuidado amante” puede ser el *incautum amantem* del v. 488.

Orfeo trata de abrazar a su mujer en vano por tres veces, son las tres veces que Eneas intenta alcanzar la sombra de Anquises en *Aen.* VI 701-702: *ter conatus ibi collo dare brachia circum / ter frustra comprehensa manus effugit imago*.

---

<sup>46</sup> J. G. Fucilla, *art. cit.*, pp. 111-112.

Las encinas y tigres que Orfeo encanta en las *Geórgicas* son ampliadas por Balbuena en hayas, cipreses y álamos. Nuestro autor soslaya detalles de la muerte del cantor, y con su simple mención a manos de las mujeres tracias cierra el episodio.

La aparición de un espíritu fluvial, con aspecto avejentado y barbudo, coronado de hojas, es una convención pastoral, así ocurre en la *Arcadia* con el Sebeto en la Prosa XII, el Tormes en la Égloga II de Garcilaso, vv. 1178-1180, y el Turia en el libro III de la *Diana enamorada* de Gil Polo. En el *Siglo de Oro*, por la proximidad con el episodio de Orfeo, y no situarse la narración en ningún lugar real, el nombre de Proteo, divinidad marina, ha parecido adecuado al autor.

## 2. *El Bernardo* (1624)

En su deseo de emular toda la obra de Virgilio, el obispo de Jamaica, Bernardo de Balbuena, compuso un extensísimo poema épico según el modelo marcado por la *Eneida*. La última de sus obras, el *Bernardo* (1624), trata el tema histórico-legendario de la victoria del héroe Bernardo del Carpio sobre Roldán y los Doce Pares de Francia en Roncesvalles. Escrito en octavas reales y el 24 cantos, el vasto poema es un grandioso poema épico lleno de resonancias clásicas e italianas. Por otra parte, el cúmulo de aventuras, fuerzas misteriosas, personajes extraordinarios, sucesos cómicos, y elementos reales, históricos, legendarios o caballerescos, forman un conjunto difícilísimo de resumir; pero eso sí, muy del gusto barroco, pues servía de soporte a sus virtuosismos poéticos<sup>47</sup>.

Balbuena reúne en su poema todos los elementos imaginables de procedencia caballeresca –el *Amadís*, los *Palmerines*, el *Orlando* de Ariosto–, la tradición histórica de España y la herencia clásica –mezclando libérrimamente la mitología con héroes y asuntos medievales–. El *Bernardo* está lleno de reminiscencias clásicas,

---

<sup>47</sup> Un estudio del *Bernardo* a la luz de sus excesos barrocos es el de F. Pierce, “El *Bernardo* de Balbuena: a baroque fantasy”, *Hispanic Review* 13 (1945) 1-23; y del mismo, “L’allegorie poétique au XVI siècle”. Son evolution et son traitement par Bernardo de Balbuena”, *Bulletin Hispanique* 51 (1949) 381-406.

fundamentalmente de Virgilio, cuya *Eneida* es el modelo que se propuso su autor<sup>48</sup>. Tampoco olvida las otras obras del latino y en el libro IX una bruja, o arpía, envía al héroe Bernardo a Proteo para que le aconseje sobre su futuro. Para llegar a ella ha bajado a un horrible castillo lleno de “fantásticas quimeras” y “nocturnos personajes” que le asustan y amenazan, comparando su acoso con los siguientes personajes<sup>49</sup>:

Ni fué con mayor ímpetu asaltado,  
En venganza del muerto Polidoro,  
De Hecuba y sus mugeres el malvado  
Y el fiero rey de Tracia, hambriento de oro;  
Ni Orfeo, el pié del Ródope sentado,  
Selvas plantado su cantar sonoro,  
Herido en mas confuso desatino  
De la bacanal turba hirviendo en vino;  
Que el tierno joven, del enjambre esquivo  
Que el frágil vidrio con furor contrasta,  
Y las bellezas de su muro altivo  
Con sordas invisibles limas gasta...

De entre las posibles comparaciones mitológicas escoge al rey huésped de Polidoro, a Orfeo y a Aristeo –éste aludido en bella paráfrasis “el tierno joven del enjambre esquivo”-. Es una de las huellas, o mejor claves, que Balbuena va dejando en su texto. Aparece ante Bernardo una vieja bruja que le aconseja acudir ante Proteo, aconsejándole lo siguiente:

Proteo es cierto espíritu marino  
Que las llaves del mar inmenso tiene;  
El que abre y cierra el paso y da camino  
A cuanto de sus aguas se mantiene;

---

<sup>48</sup> Sobre Balbuena y Virgilio cf. J. García López, “Valbuena”, en *Enciclopedia Virgiliana*, t. 4, Roma 1990, pp. 419-420.

<sup>49</sup> La edición del *Bernardo* utilizada es la de C. Rossell, en *Poemas épicos españoles*, t. 17 de la B.A.E., Madrid 1945. Los pasajes citados se encuentran en las pp. 237-238.

Alcaide de este alcázar cristalino,  
Y el que atalaya cuanto al mundo viene,  
Y en él alcanza á ver lo que desea,  
Antes que salga á luz y ántes que sea.

Este en lo hondo de una gruta oscura  
Que el ciego seno ocupa desta cueva,  
Luz, si lo vences, te dará segura,  
Y de cuanto desees saber nueva;  
Mas es de tal ingenio y tal hechura,  
Y tal rodeo en sus discursos lleva,  
Que si ya no es venciéndole primero,  
Dél no sabrás suceso verdadero.

Con cadenas de perlas has de atalle;  
Que será lo demas cansarte en vano.

Tal es el consejo de la bruja a Bernardo. El fragmento es una ampliación de G. IV 387-400, versos que corresponden a la primera parte del consejo de Cirene a Aristeo. Efectivamente, Balbuena ha traducido, ampliado y modificando en algunos puntos las palabras de la ninfa.

El inicio es casi traducción del v. 387 –comienzo a su vez del consejo de Cirene–: *est in Carpathio Neptuni gurgite uates...*, aunque simplificado, pues si a continuación en las palabras de aquella se describe a Proteo montado en un carro sobre los océanos, en Balbuena tan sólo se dice que posee las llaves del mar. La cualidad esencial de la deidad marina, la profecía y visión del futuro, es compartida por los dos textos. En G. IV 392-393 se describe con una construcción trimembre: *nouit namque omnia uates, / quae sint, quae fuerint, quae mox uentura trahantur*. Ésta misma trimembre se conserva en Balbuena: “Y el que atalaya cuanto al mundo viene, / Y en él alcanza á ver lo que desea, / Antes que salga á luz y ántes que vea”.

El lugar donde Proteo vive se anticipa en Balbuena: “Este en lo hondo de una gruta oscura...”, pues tal mención no existe en las palabras de Cirene en las

*Geórgicas*, sino posteriormente, en el encuentro de Aristeo y el dios marino, v. 418. La recomendación de utilizar la violencia, concretamente atar con cadenas a Proteo, ante sus tretas y engaños es también trasunto de G. IV 398-400: *nam sine ui non ulla dabit praecepta, neque illum / orando flectes; uim duram et uincula capto / tende; doli circum haec demum frangentur inanes*. En los dos, Balbuena y Virgilio, se observan las mismas referencias: la necesidad de la fuerza para conseguir el propósito final, el uso de cadenas y los engaños de Proteo. Pero llevado del exceso barroco, o simplemente siguiendo la técnica de la *amplificatio*, Balbuena añade detalles nuevos, como la mención al discurso alambicado de Proteo, que en ningún momento aparece en las *Geórgicas*, y la materia de las cadenas, ennoblecidas ahora con perlas.

Más adelante, una octava demuestra el interés del autor español de emparentar su obra con Virgilio, “el Homero romano”, en su faceta épica, porque el *Bernardo* pertenece al mismo género que su poema épico *Eneida*. La alusión es, sin embargo, a la obra que le sirve de base a este pasaje, el epilio de Aristeo de las *Geórgicas*, cuya historia y personajes toma como precedentes de la suya propia en estas dos octavas en las que Bernardo, su héroe, se encuentra indeciso en el umbral de la morada de Proteo:

Habiendo leído en le romano Homero  
La historia deste monstruo variable,  
Bien que la tuvo por ficción primero,  
Ahora le pareció cosa probable;  
Y entrando sin más láminas de acero  
Que de su espada el brio irreparable,  
Un jayán viejo vió en un risco echado,  
De larga barba y rostro descarnado,  
Y de aljófar menudo una cadena  
Caída ante sus pies: quizá sería  
Con la que el brazo de Aristeo se suena  
Que apretado le tuvo y preso un día,

*Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro IV*

O con la que él se deja atar sin pena,  
Cuando alguno le vence en su porfía;  
Al fin él, por las señas y el trofeo  
Del jayán, conoció que era Proteo.

El adivino se resiste al intento de Aristeo de apresarle transformándose en varias formas: un monstruo admirable, fuego y río, en G. IV 441-443: *omnia transformat sese in miracula rerum, / ignemque horribilemque feram fluviumque liquentem*. Estos dos versos son admirablemente ampliados por Balbuena en nueve octavas, añadiendo una transformación más, en árbol:

Y en un pardo dragón haciendo roscas,  
Y echando por la boca y ojos fuego,  
Se fue mudando entre las peñas toscas  
Que antes servian de cama a su sosiego;  
Mas el valor, que á las horribles moscas  
Volvió en preciosas joyas, cerró luego  
Con el marino monstruo nigromante  
Con nuevas fuerzas y ánimo bastante.

Y por las alas, cresta y las escamas  
Le anuda y ciñe los fornidos brazos,  
Sin temor de los silbos y las llamas  
Con que asombros le finge y embarazos;  
Cuando crecer de un árbol vió las ramas  
Por entre sus fortísimos abrazos,  
Y las escamas de oro vió en figura  
De un grueso tronco y su corteza dura.

Sonrióse el mancebo valeroso,  
Y 'ahora mas firme, dijo, estás conmigo',  
Cuando en horrible fuego sonoro  
A arderse comenzó el vano quejigo:  
Quiso ya allí soltarlo, receloso

De quemarse abrazado á su enemigo,  
Y reportóle ver que es llama santa,  
Que solo con fingir quemar espanta.

El humo es quien le ciega y da congoja,  
Por ser la gruta lóbrega y pequeña,  
Hasta que, vuelto en aire, se le antoja  
Que está abrazado al gajo de una pena,  
Y que entre el fuego de la llama roja  
Humo se volvió el árbol con su leña,  
Y el sabio se le ha ido de la mano,  
Quedándose él á un risco asido en vano.

Queríale ya dejar, desconfiado  
De sujetar un trasgo tan mudable,  
Cuando en lo alto de un risco vió asomado  
Su calvo rostro y barba venerable:  
A solo Atlante he visto así pintado,  
Hecho de un monte el cuerpo inexpugnable,  
Al tiempo que de peñas y maleza  
Lo amasaba la górgona cabeza.

Bernardo se admiró; y con la cadena  
Que al pié de aquel peñasco halló asida,  
Probó en torno á ceñille, y de agua llena,  
En río quedó la peña convertida:  
Anegarle pensó, y salir de pena  
El mago con la súbita avenida;  
Mas el firme español ni abrió los brazos,  
Ni le aflojó los cristalinos lazos.

Es gran Proteo el tiempo en sus mudanzas;  
¿A quién no se le trueca entre las manos?  
A unos se huye, á otros da esperanzas,  
Y á todos reglas y consejos sanos;

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro IV*

Oráculo y reloj de adivinanzas,  
Teatro universal de los humanos,  
Presa el sabio, pérdida del necio;  
Y del mundo la joya de mas precio.  
Ya en dragon vuelto, muerde de su cola,  
Ya en su fuego consume las edades,  
Ya con sus avenidas de ola en ola  
Piedra toque se vuelve de verdades:  
Ya tizna con su humo, ya arrebola  
Con nuevo rosicler nuevas beldades,  
Y al fin, en tantas cosas se convierte,  
Que es bien, que es mal, que es fin, que es vida y muerte.  
Todo lo vence y muda, y si algo puede  
Al natural vencer de su inconstancia...”

Como hemos dicho, transforma dos versos en varias octavas en las que no falta algún que otro elemento cómico. El orden de las transformaciones no se ha respetado pues la fiera horrible de las *Geórgicas*, interpretada por Balbuena como un “pardo dragón” –es el *squamosus draco* que Cirene había descrito a Aristeo en G. IV 408, aparece en primer lugar cuando era la segunda en el texto latino. A ello se añade una forma más, la del árbol, que es nueva invención del español. Recoge en último lugar el sintagma latino *omnia miracula rerum*, ya en la octava que recopila las diversas formas adoptadas por Proteo: “Ya en dragón vuelto...”, ya en el comienzo de la octava siguiente: “Todo lo vence y lo muda”.

Proteo, vencido, se dirige escuetamente a Aristeo con estas palabras, G. IV 445-446: ‘*nam quis te, iuuenum confidentissime, nostras / iussit adire domos? quidue hinc petis?*’. Estos dos versos son ampliados por Balbuena en algunos más, diez, cambia la *confidentia* de Aristeo por la “fortaleza invencible” de Bernardo, y, además, cristianiza la escena al introducir la figura de Jesús como responsable del silencio y cautiverio de Proteo –de los que tampoco se tiene noticia en las fuentes clásicas de Proteo– :



## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro IV*

¿Qué buscas, dijo, oh invicta fortaleza,  
En la sorda quietud de esta aspereza?  
Ocho siglos há ya que condenado  
A perpetuo silencio me ha tenido  
En esta horrible gruta el Hijo amado  
De Dios que vió Betlen recién nacido:  
¿Quién perturba de nuevo mi cuidado?  
¿Quién á tan bajos mundos me ha traído?  
¿Qué pretendes, qué buscas, qué me pides  
Con tan estrechas é importunas lides?”

La respuesta de Bernardo comparte con la de Aristeo las primeras palabras. En G. IV 446 éste comienza su petición con la siguiente afirmación: *‘scis, Proteu, scis ipse...* Lo mismo dice Bernardo: “Bien sabes tú... El texto de Balbuena se distancia del virgiliano, ya que a continuación Proteo profetiza sobre el futuro de la estirpe de Bernardo del Carpio. Lo que en el libro IV de las *Geórgicas* corresponde al mito de Orfeo, en el *Bernardo* es una alabanza a las estirpes guerreras y reales que gobernaron España. La profecía de Proteo sobre el futuro glorioso de España corre pareja, y en semejante contexto, a la de Anquises a su hijo Eneas en el libro VI de la *Eneida*.

### **2.5 Las Soledades de Góngora (1612-1613)**

Acerca de las *Soledades* se ha desarrollado una importante polémica, no resuelta todavía, sobre cuál pueda ser su género: épico o bucólico. Posiblemente mezcla de ambos, las dos *Soledades* son lo que resta de un primitivo plan de cuatro *Soledades*. Según R. Jammes, el número de cuatro obedecería a un plan de imitación de los cuatro libros de las *Geórgicas*<sup>50</sup>. El amigo de Góngora, Pedro Díaz de Rivas, en la dedicatoria del poema habla de cuatro *Soledades*: *de los campos, de las riberas, de la selva y del yermo*,

---

<sup>50</sup> R. Jammes, *Études sur l'oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote*, Burdeos 1967.

nombres a partir del lugar donde se desarrolla la acción y que constituirían un *crescendo* que lleva al peregrino protagonista a una soledad mayor<sup>51</sup> –así en las *Geórgicas* hay una homogeneidad temática y local en cada libro, que va elevándose de nivel: las mieses, las vides y frutales, los animales y la abejas. Pero más allá de esto no puede establecerse una relación entre las estructura de ambas obras.

Los comentaristas antiguos, Salcedo y Pellicer, pusieron de manifiesto la influencia de numerosos autores clásicos: Homero, Apolonio de Rodas, Teócrito, Virgilio, Ovidio Tibulo, Ovidio, Marcial y Claudiano entre otros. Las *Soledades* entroncan directamente con lo antiguo, con la tradición grecolatina y el sentir renacentista. F. García Lorca atribuye el conocimiento mitológico de Góngora a Hesíodo, a la par que reconoce el influjo de Virgilio<sup>52</sup>. P. Waley, sin embargo, prefiere hablar de una presencia mediata de la mayoría de los autores clásicos, a través de Sannazaro<sup>53</sup>, y la preeminencia de las *Metamorfosis* de Ovidio, a las que Góngora señala como criterio para juzgar su obra. M. R. Lida de Malkiel profundizó en la concepción de la “trama novelesca” de las *Soledades* al descubrir la fuente novelesca antigua que parece haber inspirado su argumento general, sobre todo de la primera: es la historia del cazador de Eubea, procedente del *Discurso VII* de Dion Crisóstomo, en la que se describe un naufragio y se cuenta cómo el náufrago, hospedado por los pastores descubre los encantos de la vida campestre<sup>54</sup>. E. J. Gates señala algunas influencias de Claudiano<sup>55</sup>. Por último, sin contradecir a ninguno de los críticos anteriores, antes bien

---

<sup>51</sup> Cf. R. Jammes, “Introducción” a su edición anotada de las *Soledades*, Madrid 1994, pp. 45-47. Es ésta la edición citada.

<sup>52</sup> F. García Lorca, “La imagen poética de Don Luis de Góngora”, en *Obras completas*, Madrid 1955, pp. 67-90.

<sup>53</sup> P. Waley, “Some Uses of Classical Mythology in the *Soledades* of Góngora”, *Bulletin of Hispanic Studies* 36 (1959) 193-209.

<sup>54</sup> M. R. Lida de Malkiel, “El hilo narrativo de las *Soledades*”, en *La tradición clásica en España*, Barcelona 1975, pp. 241-251. La autora observa que este discurso había sido traducido por Pedro de Valencia, detalle que puede contribuir a explicar que Góngora se haya interesado por este texto. También pudo ser influido por las novelas portuguesas *A primavera*, Lisboa 1601 y 1608, y *O pastor peregrino*, Lisboa 1608, de Rodrigues Lobo; cf. J. Ares Montes, *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII*, Madrid 1956.

<sup>55</sup> E. J. Gates, “Gongora’s indebtteness to Claudian”, *Romanic Review* 28 (1937) 1931.

reafirmando lo ya reconocido, A. Blecua señala como fuente importantísima de las *Soledades* las tres obras de Virgilio, especialmente las *Bucólicas* y la *Eneida*<sup>56</sup>.

El contenido de las *Soledades* es bastante difícil de establecer, pues Góngora desarrolla en ellas una poetización pura, sin apenas elementos narrativos. Superada ya la crítica que considera que no cuentan absolutamente nada, podemos resumir así su argumento: un joven, tras ser despreciado por su amada, llega, en medio de un naufragio, a una isla, donde lo recogen unos pastores. Al día siguiente, en su camino, se encuentra con una boda a la que es invitado a asistir. Comienza, tras las celebraciones, la *Soledad segunda*. En ella, el peregrino cuenta a unos pescadores, con los que se ha subido a una barca, sus cuitas amorosas. Llega a otra isla y son recibidos por el padre y las hermanas de los pescadores, con las que come y comparte el resto de la jornada. Al día siguiente es llevado a tierra firme donde asiste a una partida de caza. Son en realidad, una serie de cuadros poéticos, de escenas de la vida rural, con un pequeño argumento como excusa para desarrollar un extenso discurso sobre la alabanza de aldea y desengaños de corte, representados por los del protagonista.

La llegada del peregrino y los pescadores a la isla, y su recibimiento por parte del padre y las hermanas de éstos en la *Soledad segunda*, vv. 208-511, tienen alguna semejanza con el recibimiento de Aristeo por su madre Cirene y sus acompañantes<sup>57</sup>:

-El lugar donde les reciben el padre y las seis hijas es “De jardín culto así en finjida gruta” (v. 222). Tampoco faltan en este paisaje los árboles, la fresca hierba, las columnas cristalinas, los cantos de las aves... (vv. 319-357) del entorno maravilloso de G. IV 363-363.

-El padre desempeña el papel de anfitrión, masculino en este caso, como lo hiciera Cirene con Aristeo y las hermanas serían los trasuntos de las ninfas virgilianas. Como ellas, las hermanas obedecen inmediatamente al padre: “y a su voz, que los juncos

---

<sup>56</sup> A. Blecua, “Góngora, Luis”, en *Enciclopedia Virgiliana*, t. 2, Roma 1990, pp. 779-784.

<sup>57</sup> Blecua, *op. cit.*, pp. 781-782, señala también como fuente de este episodio otro texto virgiliano, el encuentro de Eneas y Evandro, en *Aen.* VIII, 186 ss. Las hermanas de los pescadores son para él híbrido de las nereidas de las *Geórgicas* y de la Camila de la *Eneida*.

obedecen, / tres hijas suyas cándidas le ofrecen, que engaños construyendo están de hilo”, vv. 217-219; igualmente las ninfas de Cirene dejarán lo que hacen para obedecerla: *Cyrene, manibus liquidos dant ordine fontis / germanae, tonsisque ferunt mantelia uilis...*, G. IV 376-377. Ponen los manteles y sirven las mesas para el invitado, vv. 347-348, como en G. IV 377-378, utilizando el mismo léxico: *mantelia* y *mensas*. Y tejen, en este caso redes, v. 219. En Góngora los personajes, las situaciones aparecen desmitificados, en un ambiente pastoril, idealizado, pero no mítico. Por ello, cuando más adelante aparece una referencia a los sátiros, vv. 460-466, Jammes en su comentario lo hace notar como una de las dos ocasiones excepcionales en que aparece una intrusión mitológica tal cual<sup>58</sup>.

-Al recién llegado se le ofrece comida y bebida hospitalariamente, pescados “no comprados”, v. 247, en referencia clara a los alimentos de la Edad de Oro, y además a la vida feliz del viejo de Tarento de G. IV 133: *dapibus mensas onerabat inemptis*.

-Dos de las hermanas tienen nombres virgilianos, Espío y Nesea (v. 260). Las dos aparecen como ninfas del cortejo de Cirene, G. IV 338 y también en *Aen.* V 826.

-Hay una alusión a las abejas en los vv. 288-301. La reina es comparada a una susurrante Amazona, Dido alada”. Es vuelta a *Aen.* 423-436, versos en los que Virgilio compara a Cartago con una colmena; Góngora llama a la colmena Cartago. Más que imitación, es una alusión a un texto conocido clásico.

-En los vv. 318-320 el pescador pisa un arroyuelo de agua que entre la hierba semeja una serpiente: “el pie villano, que groseramente / los cristales pisaba de una fuente. / Ella pues sierpe, y sierpe al fin pisada”, referencia indirecta a los pies de Eurídice, que sin querer pisan la serpiente de agua que la matará (G. IV 458-459).

-En los vv. 425-426 aparece Proteo en una comparación sobre las armas de la caza, el arpón: “arpón vibrante supo mal Proteo / en globos de agua redimir sus focas. / Torpe la más veloz...”. Proteo aparece en la *Odisea*, y también en G. IV 394-395 como

---

<sup>58</sup> R. Jammes, *ed. cit.*, p. 484.

pastor de focas: *et turpes pascit sub gurgite Phocas*. Pellicer afirma que “torpe” es imitación de *turpes*<sup>59</sup>.

-Una de las ninfas, Éfire le sirve agua, como hiciera una ninfa con Aristeo en G. IV 376. Además Éfire es émula de la geórgica Filódoce, ambos nombres de ninfas virgilianas en G. IV 336, y 342 : “Éfire luego, la que en torcido / luciente nácar te sirvió no poca / risueña parte de la dulce fuente / (de Filódoces, émula valiente...” (vv. 445-449). Como las virgilianas, es rubia: “celoso alcaide de sus trenzas de oro” (v. 452).

Termina el episodio con un canto amebeo entre dos pescadores, Micón y Licidas, “dulcisimas querellas / de pescadores dos, de dos amantes / en redes ambos y en edad iguales”, imitación de *Ecl.* VII 4-5 de Virgilio: *ambo florentes aetatibus, Arcades ambo, / et cantare pares, et respondere parati*.

Por último, ya fuera de este pasaje, Góngora se hace eco de un motivo geórgico, las yeguas fecundadas por el viento, vv. 723-728:

Al Sol levantó apenas la ancha frente  
el veloz hijo ardiente  
del céfiro lascivo,  
cuya fecunda madre al genitivo  
soplo vistiendo miembros, Guadalete  
florida ambrosia al viento dio jinete

que recogen los vv. 273-276 de G. III, pero españolizándolos al situar las lascivas yeguas en Andalucía.

Resulta difícil deslindar con exactitud las fuentes de Góngora en este episodio, pues el autor andaluz gusta de hacer guiños al lector con continuas alusiones “de perfil” a numerosos textos anteriores. Bien pudo ser el texto del epilío de Aristeo y Orfeo de las *Geórgicas*, bien alguno de sus precedentes como Homero o Apolonio de Rodas, y seguro sus continuadores, Garcilaso, Sannazaro y Boscán, que sin duda alguna

---

<sup>59</sup> J. Pellicer, *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora*, Nueva York 1971, ed. facsímil de la de Madrid 1630, p. 567.

conocía. Pero cuando Góngora se acuerda de sus predecesores es para introducir modificaciones importantes, interpretaciones nuevas, y, a veces, inversiones de sentido. Sus referencias clásicas no suelen ser ingenuas, muchas veces son irónicas y requieren por parte del lector cierta complicidad y sentido del humor, especialmente en las adjetivaciones. Requieren, como dice Jammes<sup>60</sup>, “participación creadora del lector”, casi “interactiva”.

## 2.6. El soneto XXV de Juan de Arguijo (1567-1623)

El sevillano Juan de Arguijo, extravagante Mecenas, fue centro de la vida literaria de Sevilla en los primeros años del siglo XVII. Escribió algunos poemas, sobre todo sonetos. Su estilo es depurado y a veces lapidario, a veces demasiado frío. En su mayoría los temas están tomados de las antiguas Roma y Grecia. Especialmente caro le fue el tema de Orfeo al que dedicó tres sonetos, el XXIII, el XXIV y el XXV<sup>61</sup>. El tratamiento del mito es convencional, adoptando los tópicos corrientes en la época. El primero se centra en el poder del amor, el segundo en el poder del canto, ambos encabezados por “A ORPHEO”. El tercero, que más nos interesa, a la muerte de Orfeo:

### A ORFEO DESPEDAÇADO

A ti en los versos dulce i numeroso,  
o primer padre de la lira, Orfeo,  
lloró por largo tiempo de Nereo  
cuanto contiene el término de espacioso.

A ti lloró Estrimón, a ti el fragoso  
Ródope i altas cumbres de Pangeo,  
a ti las Nymfas del sagrado Olmeo,  
obligadas del canto generoso.

Tus divididos miembros, no estimados

---

<sup>60</sup> R. Jammes, “Introducción” a la edición citada, p. 140.

<sup>61</sup> Cito por la edición de S. B. Vranich, *Juan de Arguijo. Obra poética*, Madrid 1971. El soneto XXV se encuentra en la p. 97.

del bacanal furor que osadamente  
los esparzió por el ingrato suelo,  
    Como a precioso don en sus sagrados  
senos Ebro recoge, i la prudente  
cabeça Lesbos, i la lira el cielo.

Tras el primer cuarteto, que presenta la muerte tan llorada de Orfeo, el segundo parece tomado de los lloros por la muerte de Eurídice en G. IV 460-462: *at chorus aequalis Dryadum clamore supremos / impleuit montis; flerunt Rhodopeiae arces / altaque Pangaea et Rhesi Mauortia tellus...* Las ninfas, las fortalezas del Ródope, aquí “fragoso Ródope”, y las alturas del Pangeo están tomados de estos versos contaminados por el pasaje correspondiente de Ovidio en *Met.* XI 44-46: *te... fleuerunt*. La forma “A ti te lloró...” es ovidiana, pero los sujetos son virgilianos. El Estrimón aparece en G. IV 508.

Los dos tercetos recogen la versión ovidiana de la muerte de Orfeo en la que Lesbos acoge la cabeza y la lira se catasteriza en la constelación de la lira, *Met.* XI 50-55.

## 2.7. El Orfeo de Juan de Jáuregui (1624)

Con el barroco surgen en la literatura española los grandes poemas mitológicos. Frente al concepto renacentista, que usa la mitología como recurso decorativo o como disfraz, a los poetas barrocos les interesa la mitología en sí. Además, las fábulas mitológicas satisfacen la creación poética de los autores barrocos, ya que en ellos encuentran una excelente oportunidad para demostrar sus habilidades en el “juego retórico”. En este contexto surgen grandes poemas mitológicos como el *Polifemo* de Góngora, o el *Orfeo* de Jáuregui.

Este extenso poema mitológico tenía la finalidad de demostrar las cualidades poéticas de su autor y de ejemplificar su pensamiento poético, las ideas que publicó ese mismo año, 1624, en el *Antídoto contra las Soledades*. Por lo tanto, otra de

sus finalidades era contraponer y superar el *Polifemo* de Góngora, con el se había enfrentado en varias justas poéticas. No lo logró nunca, pues su *Orfeo* está considerado el mejor poema mitológico de la literatura castellana, exceptuando precisamente aquel contra el que fue compuesto, el *Polifemo*. Así lo afirman G. Diego o J. M. Cossío<sup>62</sup>.

Sus ataques a Góngora no son tanto por la utilización de cultismos y otros usos estilísticos, como por el abuso que de ellos hace y, sobre todo, por la mezcla insostenible de dos estilos claramente diferenciados, alto y plebeyo. Sin embargo, tras la publicación del *Orfeo* se ganó también la enemistad del bando de los llanos, de Lope, por su estilo "claramente complicado"<sup>63</sup>, y al que respondieron con un *Orfeo en lengua castellana*, cuyo autor, Pérez de Montalbán, bien pudiera ser Lope.

Las fuentes más importantes del poema son tres: las *Geórgicas*, IV 453-527, y las *Metamorfosis* de Ovidio, X 1-85 y XI 1-66, en lo referente a los hechos principales y a la caracterización de los personajes, y el libro VI de la *Eneida* para la descripción del infierno. Sigue los tres textos, no fielmente, sino adaptándolos a sus propósitos, fundamentalmente ampliándolos, según la práctica habitual de la época. Otras fuentes marginales son la *Consolación de la Filosofía* de Boecio, III 11, e indirectamente el libro II de *De raptu Proserpinae* de Claudiano, en el que la llegada de Prosérpina a los infiernos causa los mismos efectos que la música de Orfeo en los condenados<sup>64</sup>.

---

<sup>62</sup> G. Diego, "El virtuoso divo Orfeo", *Revista de Occidente* 14 (1926) 182-201; y J. M. Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid 1952, pp. 145 ss.

<sup>63</sup> El *Orfeo* es un poema cultísimo, pero no gongorino; no está tan lleno de novedades, ni mezcla latinismos con vulgarismos, no hipérboles, ni incisos larguísimos. Jáuregui busca un equilibrio, aunque no termina de conseguirlo, a tenor del soneto que le dedicó Góngora -en él llega a decir que "Orfeo, que trilingüe canta...-, o el anónimo:

"Pudríme de no entenderte,  
y así, por camino oculto,  
di en el Lete con mi bulto,  
pareciéndome más tierno  
el tormento del infierno  
que el oírte hablar en culto"

Tomado de P. Cabañas, *Orfeo en la literatura española*, op. cit., p. 136.

<sup>64</sup> Otras fuentes no clásicas son: las *Genealogías de los dioses* de Boccaccio, V 12, donde se ofrece una interpretación alegórica de Orfeo que no refleja Jáuregui; la *Filosofía secreta* de J. Pérez de Moya, de cuyo capítulo dedicado a Orfeo Jáuregui entresaca la "declaración histórica" desechando la interpretación alegórica; la *Fábula de Orfeo* de Poliziano, a alguna de sus representaciones es posible que Jáuregui haya



## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro IV*

El poema de Jáuregui, de 1488 versos y 186 octavas, está dividido en cinco cantos de desigual longitud, cada uno de ellos estructurado en episodios o secuencias narrativas perfectamente interrelacionadas.

El canto I está dedicado a la presentación de Orfeo y su enamoramiento de Eurídice, estr. 1-8. Los malos presagios acompañan su boda, estr. 8-14. Los versos de Ovidio, *Met.* X 45-47, son ampliados a siete estrofas; naturalmente a los malos agüeros ovidianos se une alguno nuevo más, como la no presencia de Juno, un ave siniestra – propia de la tradición épica y popular española–. Con la introducción de la figura de Aristeo, se inaugura también la presencia de las *Geórgicas*; la persecución de éste tras Eurídice, estr. 15-16, es un escena dotada de mayor dinamismo y tonos virgilianos, sobre todo la estr. 16:

En cuanto el miedo casto, diligente,  
en anteceder el viento le dedica,  
en círculos de lívida serpiente,  
el prado oculta, el pie veloz implica.  
Hiere imprevisto el venenoso diente  
la ebúrnea tez, y su candor rubrica:  
letal contagio penetró en la herida  
hasta el íntimo centro de la vida.

La estrofa se corresponde con G. IV 457-459:

*illa quidem, dum te fugeret per flumina praeceps,  
immanem ante pedes hydrum moritura puella  
servantem ripas alta non uidit in herba.*

La reacción de Orfeo es doble: dolor, estr. 20-21, y resolución de bajar a los infiernos, 22-28. El tono predominante es garcilasiano: a Eurídice se la compara con

---

asistido durante su estancia en Italia; el *Orfeo* de C. Monteverdi, en cuyo estreno en Florencia en 1607 es posible que Jáuregui asistiera; y los idilios recogidos bajo el título *Zampoña* de G. Marino, uno de cuyos pasajes está dedicado a Orfeo. Sobre estas y otras cuestiones puede consultarse el estudio de J. Matas Caballero, *Juan de Jáuregui. Poesía y Poética*, Sevilla 1990.

una rosa o una azucena, al estilo de Elisa, y los lamentos de la estr. 27 se asemejan al soneto XV de Garcilaso: “Si quejas y lamentos pudieron tanto...”

El canto II narra el descenso de Orfeo a los infiernos. La descripción de la gruta que permite el paso al Averno ocupa 48 versos, es decir lo que en Virgilio no ocupa nada y en Ovidio tres versos (*Met.* X 11-14) se ha ampliado a 48 en Jáuregui. Habría que pensar también en la imitación directa y consciente de la *Eneida* VI 237 ss. y las estrofas que describen la gruta del cíclope en el *Polifemo* gongorino<sup>65</sup>.

La mención del Can Cerbero pertenece a las *Geórgicas* IV 483: *tenuit inhians tria Cerberus ora*. Partiendo de un solo verso, Jáuregui elabora la siguiente estrofa:

Viole de lejos el voraz Cerbero  
y de tres bocas intentó ladridos  
hasta que el dulce son llegó ligero  
a informar de regalo sus sentidos  
¡Oh, cuánto se agradece el monstruo fiero  
tener entonces tríplex oídos!  
pues aun quisiera por espacio largo  
se acrecentaran a los ojos de Argos (vv. 169-176)

Los versos siguientes, 217-224, toman los castigos del infierno ovidiano, más explícitos que los de Virgilio.

El canto III se desarrolla bajo tierra, describe la actuación de Orfeo ante los dioses infernales. La descripción del palacio o alcázar del Averno ocupa las estr. 63-65. La descripción de un palacio es un elemento insoslayable en todo gran poema barroco, y, en este caso, según J. Matas, sigue la descripción del palacio del Sol del poema *Faetón* de Villamediana<sup>66</sup>.

---

<sup>65</sup> Otras posibles influencias pueden ser: Teócrito XI 45-46; *Eneida* III 616-619, la gruta de Dido y Eneas; y Ovidio, *Met.* XIII 810-813.

<sup>66</sup> J. Matas Caballero, *Juan de Jáuregui...*, op. cit., p. 45.

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro IV*

El parlamento de Orfeo ante Plutón y Prosérpina es de origen ovidiano, *Met.* X 17-39 –recordemos que en las *Geórgicas* Orfeo no habla-. En él, Orfeo justifica su música; está perfectamente estructurado:

-Causa por la que Orfeo ha bajado, vv. 91-96 equivalentes a *Met.* X 23-26.

-Justificación de Orfeo, aduce otros ejemplos míticos, vv. 137-144, correspondientes a *Met.* X 26-29.

-Ruego para que le devuelvan a su esposa Eurídice a la vida, vv. 161-168, equivalentes a *Met.* X 30-31.

Sin embargo, en su deseo de ampliar y adornar la fuente original, Jáuregui ha añadido otros ejemplos mitológicos, como Teseo en busca de Helena, Hércules, Júpiter persiguiendo a Europa y a Leda.

La condición bajo la que le es restituida Eurídice, no volver la cabeza, es común a Virgilio, Ovidio y Boecio, y aquí, observada fielmente.

La segunda pérdida de Eurídice no es tan teatral como sería de esperar de un autor como el barroco Jáuregui. En algunos momentos pueden percibirse ecos de las *Geórgicas*, como en los vv. 257-264:

Turbó el recelo acciones al sentido;  
cegó prudencias al discurso inquieto,  
tal que tradujo la memoria olvido  
que violó de Plutón el gran preceto:  
vuelve la vista (¡ay dé!), inadvertido;  
y apenas mira el procurado objeto,  
que anhelando los ojos su presencia,  
siglos fulminan de llorosa ausencia.

Versos que son trasunto de G. IV 488-493:

*cum subita incautum dementia cepit amantem,  
ignoscenda quidem, scirent si ignoscere Manes;  
restitit, Eurydicenque suam iam luce sub ipsa  
inmemor heu! uictusque animi respixit. ibi omnis*

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro IV*

*effusus labor atque inmitis rupt tyranni  
foedera.*

La traducción de *incautum* por “inadvertido”, la interjección y la mención del precepto roto permiten poner en conexión directa ambos textos.

Por último, dentro del canto III los versos 281-288 tren el recuerdo de G. IV 525-527, cuando toda la naturaleza resuena con el nombre de Eurídice, repetido por la lengua, ya fría de Orfeo. Igual efecto se consigue en esta segunda pérdida de la ninfa:

Desvanece con ímpetu la dama  
y en cuanto sigue la profunda vía  
con altas quejas a la suerte infama,  
clamores arduos al amante envía.  
Huye el centro la voz, que en vano clama:  
más y más débil cada vez se oía:  
oye el Trance ( o le informa su deseo)  
lánguido el nombre de repetir Orfeo.

En el canto IV Orfeo abandona el infierno y llora sobre la tierra su pérdida. El símil utilizado es un traducción de el del ruiseñor, G. IV 511-515, en los versos 41-48:

Como en desierta rama canta y llora  
por sus hijuelos tiernos Filomela,  
despojos de asechanza robadora,  
mientras del caro nido ausente vuela,  
que en la dorada luz gime canora  
cuanto en las sombras a su llanto vela,  
compartiendo, en funesta melodía,  
iguales quejas a la noche y día.

Orfeo desdeña el amor de otras mujeres, y se describe un extenso concierto, semejante al que cerraba el canto anterior, de gran efecto sobre la naturaleza. La música es la protagonista de este canto, ampliado extraordinariamente respecto a sus fuentes latinas, demostrando, además, grandes conocimientos musicales.

El canto V descubre una innovación respecto a la muerte de Orfeo, pues hay un personaje, desconocido hasta ahora, que cobra gran protagonismo, la ninfa Lisi. Este procedimiento le permite a Jáuregui ampliar respecto a las fuentes y, sobre todo, añadir una mayor carga dramática al final del poema. Sí conserva el mismo sentimiento de fidelidad de Orfeo hacia Eurídice que en Virgilio –quien lo expresaba en un solo verso, IV 516: *nulla Venus, non ulli animum flexere hymenaei*–. También se distancia de Ovidio al soslayar el asunto de la homosexualidad.

La muerte de Orfeo parece más ovidiana que virgiliana, pues se conserva el catasterismo de la lira y la inclusión de Orfeo en los campos Elíseos. Pero la imagen de la cabeza por resonando con el nombre de Eurídice es de G. IV 515-527, así reflejado por Jáuregui –quizás tras haberse mirado en el espejo garcilasiano–:

Próspero admite la cabeza y lira  
el Hebro ismario en su ribera amena:  
muerta, la lengua a Eurídice respira:  
rota, la cuerda a Eurídice resuena.

## **2.8. *Naturaleza no recuperable* de Aníbal Núñez (1991)**

De este precioso alegato ecológico, lírico e irónico a la vez, ya hemos hablado antes. Su continuo diálogo con las *Geórgicas* vertebró y da sentido al melancólico mensaje de advertencia sobre la naturaleza.

El poema que abre el libro es una traducción de las palabras de Cirene a su hijo, una vez enterado de la causa de su desgracia:

CONSEJOS DE SU MADRE  
AL PASTOR ARISTEO

(*Geórgicas*)

“Antes quiero decirte de qué modo  
su auxilio invocarás

Elige cuatro  
toros los más hermosos

*Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro IV*

entre todos los tuyos que ahora pastan  
en las cumbres del verde  
Liceo y otras tantas  
novillas  
cuya cerviz no haya  
aun tocado coyunda

Alza en los altos templos de las diosas  
cuatro altares degüella  
las víctimas en ellos  
y ofréceles su sangre en holocausto  
dejándolos abandonados en la umbrosa floresta

los cuerpos

Luego cuando

pasados nueve días  
vaya a rayar la aurora  
ofrece en sacrificio  
a Orfeo adormideras  
y a Eurídice da culto  
para aplacar sus manes inmolando  
una becerra sacrifica  
asimismo una oveja

negra

Y regresa luego

a la selva”

APROVECHA

AHORA QUE PUEDES PERMITIRTE EL LUJO

El poema traduce el fragmento G. IV 537-547. El seguimiento del texto es bastante literal. A. Núñez lo ha dotado de un cierto ritmo ritual, pues no son unas instrucciones para una receta, sino de un rito religioso y regenerador para recuperar las

abejas que Aristeo había perdido. Destaca en su traducción los fuertes encabalgamientos y la ausencia de signos de puntuación. Núñez compone su propia ortografía mediante la composición gráfica de los versos y los espacios en blanco que señalan núcleos narrativos.

Como en el resto de sus poemas, el sentido del poema no queda claro hasta la punzada final de los últimos versos. En este caso, la ironía no es sutil, sino clara y directa. Transforma el tópico del *Carpe diem*, pues lo introduce en un contexto nuevo, dándole otro significado: aprovecha a recuperar y regenerar la naturaleza ahora, que todavía puede hacerse. Ciertamente, regenerarla en nuestros días es un lujo.

## 2.9. *Órficas* de Max (1994)

Esta abigarrada obra recoge materiales de muy diversa índole bajo la autoría de Max. El seudónimo esconde un nombre adscrito al mundo del *comic*, Francesc Capdevilla, habitual colaborador de *El Víbora* y *El país de las Tentaciones* de *El País*. Max es también autor de varios álbumes en cuyas historias no es extraño encontrar la sombras de escritores tan dispares como Lewis Carroll, J. L. Borges, anónimos irlandeses del siglo XI, Lovecraft o a E. A. Poe, o como es el caso que nos ocupa, un surtido elenco de autores griegos y romanos.

La variopinta amalgama de materiales recopilados u originales está unificada por el elemento común a todos ellos, y al que alude el título, *Órficas*: la figura de Orfeo. La obra se compone de tres secciones: “El Texto de Epiménides”, “Katábasis” y el libreto de A. Striggio de *L’Orfeo* de Monteverdi. La primera, “El Texto de Epiménides” está constituida por una narración en primera persona, distribuida en diez capítulos, cada uno de ellos seguido de una serie de textos griegos y latinos referentes a Orfeo, y en estrecha relación con el capítulo que le precede. La historia parte de la contemplación de un cuadro de Gustave Moreau, *Orfeo* (1865), cuya reproducción en la primera página se yergue como pórtico del libro. Es una historia de temática y ritmo propio del *comic*: una complicada introspección interior que un hombre de negocios, recién

divorciado o separado, realiza a partir de la identificación con la mirada vacía que se entrecruza entre la ninfa y la cabeza de Orfeo del cuadro de Moreau. A lo largo de esa conexión entre la historia personal del protagonista y la de Orfeo, con un leve toque de suspense en el desentrañamiento del enigma de la piel tatuada de Epiménides, Max hace un recorrido por todas las posibles versiones clásicas del mito, deteniéndose en los aspectos más mágicos y místicos del mismo. Los textos que acompañan a cada capítulo refrendan de forma objetiva la experiencia contada en primera persona por el narrador, su distribución no es aleatoria, sino íntimamente relacionada con el capítulo al que acompaña. Hay que destacar el exhaustivo acopio de fuentes, que recoge desde las menciones más antiguas de Orfeo a las más marginales y tardías: Píndaro, *Pítica* IV 176-177; *Escolio a Píndaro* 313a; Íbico o Esquilo, *Agamenón* 1639-1630; Simónides, frag. 384 y 595 Page; Platón, *Banquete* 179d; Eurípides, *Bacantes* 560-564, y *Alceste* 357-362; Aristófanes, *Ranas* 1032-1033; Apolonio de Rodas, *Argonáuticas* I 26-31, y I 494-511; Platón, *Filebo* 66c; Proclo, *Comentario al Timeo de Platón* III 168 17-25, 33b, y 42c-d; Olimpiodoro, *Comentario al Fedón de Platón* 61c, 67c y 82d; Diodoro Sículo I 23, 2 6-7, I 96 4-5, IV 2-4, y V 64 4; Apolonio de Tiana, *Epist.* XVI; Nonno, *Dinosiacas* VI 172-173; Alcídamente *Ulises* 24; Clemente de Alejandría, *Strom.* I 21 134 4 y *Protréptico* 2 17-18; Pausanias, *Descripción de Grecia* LXI 20.18; Estrabón VII frag. 18, y X 3 10; Pseudo-Eratóstenes 24; Conón, frag. I 45.4; o Plotino, *Eneadas* IV 3 12 1-4; y una tablilla de Hipona, otra de Thurio; Ovidio, *Met.* X 11-45 y 53-82 por supuesto Virgilio, *G.* IV 453-528, tan sólo las palabras de Proteo, sólo el mito de Orfeo, dividido en cuatro grandes núcleos, pues la figura de Aristeo no le interesa. Incluso se recoge un poema de Robert Graves y uno de los *Sonetos a Orfeo* de Rilke, el IX. Numerosos símbolos llenan las páginas, repitiéndose una y otra vez: espejos, perros blancos, ojos vacíos... que representan las grandes obsesiones: muerte, amor, vida<sup>66</sup>. Las viñetas repartidas por doquier, repitiéndose en diferentes versiones, acentúan más la impresión de un espacio sin tiempo poblado de símbolos.

---

<sup>66</sup> En la obra de Max abundan las referencias a los perros blancos como símbolo de la muerte, cf. su *Nosotros somos los muertos* (1993), o *Bienvenidos al infierno* (1995), preludio y continuación de *Katábasis*.



## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro IV*

La segunda parte, *Katábasis*, es ya propiamente un comic que cuenta, como su propio título indica, un capítulo del mito de Orfeo: su bajada a los infiernos, y su fracaso al mirar hacia atrás perdiendo por ello a su esposa. Las referencias a elementos del *Texto de Epiménides* son continuas. Es una nueva versión del mito, que se une a las muchísimas habidas en la historia de la literatura. En esta nueva visión los personajes y los paisajes intentan ser trascendentes: el infierno es individual y a la medida del que lo visita, Orfeo es, o puede ser, cualquiera de los lectores, y Eurídice la propia imagen e historia de cada Orfeo, su otro yo, alterado tras la consciencia<sup>67</sup>. El verdadero protagonista de la aventura, que no es amorosa sino intelectual, es la duda, y su consecuencia, la traición. Sin embargo, la abundancia de símbolos hacen de ella una historia abierta y plurivalente: cada lector la puede interpretar de una manera distinta, y ese es su valor más estimable<sup>68</sup>.

La tercera y última parte es una edición bilingüe del libreto del *Orfeo* de Monteverdi, obra de Alessandro Striggio. La traducción es de Rosalía Gómez Muñoz. Con las palabras, al igual que el resto del libro, se alternan los dibujos de Max, de líneas puras y geométricas.

En resumen, *Órficas* es una heterogénea combinación de elementos: viñetas, cuadros, narración, dibujos, comic, ópera y traducción, unidos por una temática común, Orfeo, que rescata de la historia del desdichado cantor de otros tiempos y otras esferas. De entre todos los textos utilizados sobresalen dos, las dos versiones más importantes del mito, la de Virgilio y la de Ovidio –ésta última recogida muy fragmentariamente–. La narración del Orfeo virgiliano ocupa una posición central, destacada. Su influencia se dejará notar en el

---

<sup>67</sup> La interpretación de Eurídice como una proyección de Orfeo, como una parte integrante de la personalidad del héroe, es la preferida por los autores españoles del siglo XX. Otro punto de contacto entre ellos es también la narración en primera persona desde el punto de vista de Orfeo. Así se cuenta la historia corta “Una mujer que huye por los túneles”, de G. Torrente Ballester, recopilada en *Ifigenia y otros cuentos*, Madrid 1987, *El descenso de Orfeo*, de A. Bermejo, Madrid 1990; y varios de los poemas de J. Talens en *Orfeo filmado en el campo de batalla*, Madrid 1994.

<sup>68</sup> La historia de *Katábasis* cuenta con un precedente en el comic, es *La Canción de Orfeo*, de la serie *Sandman* del americano N. Gaiman, publicado en España, Barcelona 1993. La historia y los dibujos son similares a los de Max, aunque mucho más amplia y con bastantes más personajes, todos ellos procedentes de la mitología clásica y mezclados con imaginación. Gaiman es un autor con especial querencia por lo clásico; cf. *Neil Gaiman, fabricante de sueños*, Valencia 1994.

comic que ocupa el puesto central de *Órficas*, pues la descripción del infierno, morosa y detallada, y la reacción de Orfeo al perder por segunda vez a Eurídice son de origen virgiliano –en la *Metamorfosis* apenas se da importancia a estos dos aspectos–.

### 3. Cierre (IV 566)

#### 3.1. “La tierra y el hombre” de Jorge Guillén (1973-1975)

La influencia y a veces papel decisivo que lo greco-latino ha desempeñado en la generación del 27 ya ha sido esbozado por algunos críticos. Miguel Hernández, Lorca, Cernuda y Alexandre disfrutaron leyendo e imitando las obras virgilianas<sup>69</sup>. Por su parte Jorge Guillén ha hecho gala en varias ocasiones de su afición a Virgilio; poemas como “Púnica Dido”, “Banquete”, “De lo sibilino a lo infernal” y “La sibila” acreditan su conocimiento profundo de la *Eneida*<sup>70</sup>. Con motivo de un enfrentamiento entre las *Bucólicas* y las *Geórgicas*, el poeta ofrece el siguiente poema, incluido en *Final*, titulado “La tierra y el hombre. Geórgicas”:

Hombre y tierra. Los hombres son de tierra.  
La tierra, campo. Y Fray Luis traduce:  
“Lo que fecunda el campo, el conveniente  
Romper del duro suelo, el sazonado  
Juntar la vid al olmo.” Gran principio.  
“Geórgica primera.” Se requiere  
Gran poeta, maestro verdadero  
Para “cantar” ahondando con precisa  
Mirada, con saber muy competente

---

<sup>69</sup> V. E. Hernández Vista, “Virgilio y Miguel Hernández”, *art. cit.*; R. Cortés, “Catulo en Pedro Salinas”, *CFC-Elat* 10 (1996) 83-98; para Lorca y Alexandre cf. V. Cristóbal López, *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, *op. cit.*, pp. 112-117 y 518; y del mismo “Virgilio en Jorge Guillén”, *CFC-Elat* 13 (1997) 37-47.

<sup>70</sup> Todos estos poemas son analizados minuciosamente por V. Cristóbal en su artículo sobre Guillén citado en la nota anterior. Además, en él informa de una amplia bibliografía sobre las raíces clásicas de la poesía de Guillén.

## *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro IV*

De labrador contemplativo, tierra  
Sometida a labores: gran esfuerzo  
Que a esta altura es fervor, palabra intensa.  
Este contacto con la tierra misma,  
Con esa realidad tan inmediata,  
Y siempre trabajada, constituye  
Visión del Ser que Es, fecundo  
Sin retorno a bucólica. Virgilio,  
poeta extraordinario, nos lo advierte.

(Atrás, ya lejos,  
“Tityre, te patulae recubans sub tegmine fagi...”)

Es este poema un continuo juego de textos, por una parte la confrontación entre las dos obras virgilianas centradas en el campo –*Bucólicas* y *Geórgicas*– y, por otra, la mediación de la traducción que de las *Geórgicas* hizo Fray Luis de León. La cita de ésta última pretende ser literal sin serlo del todo, como tampoco lo es el verso que cierra el poema, una fusión entre el verso final de las *Geórgicas* y del inicial de las *Bucólicas*; Guillén recoge el *te* del cierre de G. IV 566 (*Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi*) y *recubans* del inicial de las *Bucólicas* I 1 (*Tityre, tu patulae cecini sub tegmine fagi*). Es decir, si Virgilio ya jugó a autocitarse, recordando su primera obra en la segunda –aunque con una leve variación–, Guillén se superpone mezclando ambos textos.

Por demás, el poema es una toma de posición personal: frente al ambiente idealizado del campo bucólico, él prefiere el real. La primera parte del poema es una presentación de las *Geórgicas*, ¿y qué mejor que el programa inicial de G. I 1-5, en la mejor traducción española, la de Fray Luis?. Sin olvidar el encabezamiento “Hombre y Tierra”, con mayúsculas, pues ésta es la esencia de las *Geórgicas*: la lucha del Hombre frente a la Tierra, su empeño en conocerla, comprenderla y dominarla.

La segunda parte, de la mano de un “Gran poeta, maestro verdadero” de “saber muy competente”, “poeta extraordinario”, se inclina Guillén sobre la tierra del

### *Las Geórgicas como fuente de excursos. Libro IV*

labrador, sobre el campo “intenso”, dotado de “fervor”, para el que es necesario “gran trabajo”, y que es a su vez “la vida misma”, “inmediata”, “trabajada”, “sin retorno a bucólica” ociosa. Por eso, en el epílogo, separado gráficamente, queda “Atrás, ya lejos” el hombre *recubans*.

Opción clara y precisa por una visión de la vida, por un poeta y por una obra que leyó y conquistó para sí al hacerla suya captando como pocos la auténtica esencia de un poema geórgico que casi se torna épico al ensalzar el esfuerzo del Hombre frente a la Tierra.

## VIII

# VISIÓN CRONOLÓGICA DE LA PRESENCIA DE LAS GEÓRGICAS EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

### 1. De la latinidad tardía a la Edad Media: la edad oscura.

La consideración de la etapa visigoda como una continuación de la latinidad es ya algo establecido desde hace tiempo. Isidoro de Sevilla (c. 560-636) constituye el mejor ejemplo de una vasta obra latina que intenta recoger y transmitir el máximo de las enseñanzas de los clásicos<sup>1</sup>. Con seguridad leyó a Virgilio, al que utiliza como fuente geográfica y etnográfica en sus *Etimologías*, tanto la *Eneida* como las *Geórgicas*, cuya alabanza de Italia le servirá de base para componer un hermoso elogio de España, que mezclado con otros textos latinos –autores como Marcial, Justino, Pacato Drepanio y Cipriano contribuyeron a la formación del elogio– dará lugar a un tópico de larga vida en las letras españolas, olvidándose ya en posteriores formulaciones el origen latino. Él constituye la base y punto de partida. Dos autores de crónicas históricas latinas del siglo XIII, Lucas de Tuy en su *Chronicon mundi* (1236), que incluye el elogio del apóstol Santiago, y el arzobispo Rodrigo Jiménez de Rada con su *De rebus Hispaniae*

---

<sup>1</sup> Es lo que se ha dado en llamar “Renacimiento Isidoriano”. Sobre la presencia de Virgilio en Isidoro de Sevilla cf. J. L. Moralejo, “Sobre Virgilio en el alto medievo hispano”, en *Actes del VI<sup>è</sup> Simposii SEEC*, Barcelona 1983, pp. 31-51.

(1243) comenzaron sus obras con el elogio de España isidoriano. Los autores siguientes escribirán sus obras en lengua romance; uno, Alfonso X, seguirá las pautas virgilianas marcadas por Isidoro; el otro, el autor del *Poema de Fernán González*, las de Isidoro y los cronistas medievales. Otros autores latinos del periodo, aunque algo posteriores a Isidoro recogen alguna reminiscencia de las *Geórgicas*. Son Álvaro de Córdoba, Eugenio de Toledo y Julián de Toledo, autores visigodos en los que alguna pequeña cita de unos versos de las *Geórgicas* se desgranar en sus obras<sup>2</sup>.

Sin embargo, en los siglos que vinieron detrás y establecieron las lenguas romances como vehículos de saberes y formas literarios, no se sigue la línea de Isidoro de Sevilla. Apenas se leen los clásicos. El Virgilio de la Edad Media es el autor de la leyenda y el gramático; no en vano Comparetti dedicó la mitad de su monumental obra, *Virgilio nel Medio Evo*, 2 vols., Livorno 1872, a la leyenda que en torno a Virgilio se tejió en la Edad Media: el enamorado, el mago y el hechicero.

Será Casiodoro (c. 490-583), otro de los grandes autores de la latinidad tardía, junto con el metropolitano sevillano, quien marque una pauta fundamental cuando recomienda al comienzo de las *Instituciones*, I 28 5, a los monjes que no desdeñasen ni las labores del campo ni la lectura de los autores agronómicos, utilizando un pasaje de las *Geórgicas*, II 483-485:

*sin has ne possim naturae accedere partis,  
frigidus obstiterit circum praecordia sanguis,  
rura mihi et rigui placeant in uallibus amnes,*

Se inicia así una de las líneas principales de la pervivencia del poema en la Edad Media. Es el valor didáctico de las *Geórgicas* el más estimado por los lectores y autores medievales, e incluso lo que de común tenía con los escritores técnicos de agricultura. Sin embargo tal consideración no dio apenas frutos en España. Su tradición

---

<sup>2</sup> Cf. el citado artículo de J. L. Moralejo y el de M. Morreale "Spagna" en *Enciclopedia Virgiliana*, t. 5, Roma 1990, pp. 953-972, especialmente para la Edad Media pp. 953-954.

didáctica se mantuvo calladamente en escuelas y gramáticas, como *auctoritas* para avalar un determinado estilo.

El hilo conductor que transmitió el poema geórgico a siglos posteriores se desarrolló en las escuelas, donde escolares aprendían los “tres estilos”. Esta teoría de los “tres estilos” era ya conocida al final de la antigüedad romana. Los tres estilos o caracteres de la poesía eran representados por Virgilio y sus tres obras eran los ejemplos canónicos: el estilo *humilis*, el de las *Bucólicas*, el *medius* el de las *Geórgicas*, y el *grandiloquus* de la *Eneida*. Todo ello representado gráficamente por medio de una serie de círculos concéntricos: la *Rota Vergilii*<sup>3</sup>. A este esquema se ajustarán los escolares medievales en sus composiciones poéticas: elegido el estilo, la obra virgiliana correspondiente será el ejemplo a imitar. Pero mientras las *Geórgicas* dieron algún fruto en otros lugares de Europa –el *Hortulus* de Walafrido Estrabón el más importante–, en España no hay composiciones semejantes.

El Virgilio transfigurado en la leyenda que le reviste de loco enamorado y mago es el que pervive en las letras medievales españolas. Ambas metamorfosis se habían extendido por toda Europa y no dejaron de penetrar en la península Ibérica. La deformación del Virgilio mágico, adivino o “gran encantador” es particularmente visible en unos versos del Arcipreste de Hita (261-268), pero también pueden rastrearse referencias al tema en pasajes de Alfonso Martínez de Toledo, arcipreste de Talavera, y en otras obras como el *Cancionero de Baena*, el *Cancionero de Burlas*, el *Itinerario de Ruy González de Clavijo*, el *Corbacho*, la *Cárcel de Amor*, y la *Celestina*, o el “Romance de Vergilios”<sup>4</sup>.

Habría que remontarse al siglo VI y al llamado “Renacimiento Isidoriano”, y acudir a la transmisión indirecta a través de Isidoro de Sevilla y la famosa *laus Spaniae*

---

<sup>3</sup> Cf. A. Fontán, “Virgilio, los estilos y la *Rota Vergilii*”, en *Humanismo romano*, Barcelona 1974, pp. 94-99.

<sup>4</sup> Sobre este tema más extensamente tratado puede consultarse el artículo de M. Dolç, “Presencia de Virgilio en España”, en *Présence de Vergile. Actes du Colloque des 9, 11 et 15 Décembre 1976, Paris-Tours*, París 1978, pp. 541-557.

que recogen los talleres alfonsíes y la traducen al español, siendo esta la primera muestra en esta lengua de la presencia de las *Geórgicas* en España, aunque eso sí, mediata y además mezclada con otros textos latinos –Marcial. Tampoco otros pasajes de la obra histórica de Alfonso X que pudieron haber recogido la huella de Virgilio lo hacen : la descripción de la peste, el episodio de Dido o el mito de Orfeo. Es sintomático que la biografía poética de Dido en la *Estoria de España*, I 38a y ss., arranque de la *Heroida* VII, y no de la *Eneida*; que en la *General Estoria*, II 320a y ss., el mito de Orfeo provenga de las *Metamorfosis* X, vv. 1 y ss, y no del Orfeo del libro IV de las *Geórgicas*, vv. 454-527<sup>5</sup>; y que la descripción de la peste de la *General Estoria*, II 400b, tenga su origen en los versos 523 y ss. de *Metamorfosis* VIII, que a su vez es una refundición de G. III, 478 y ss. y Lucrecio, VI vv. 1138 y ss. Ninguna obra de Virgilio fue utilizada en la redacción las dos obras historiográficas alfonsíes, a pesar de que al parecer Alfonso X pidió prestados varios códices latinos, entre ellos uno de las *Bucólicas* y otro de las *Geórgicas* de Virgilio, hacia 1370, al monasterio de Albelda, en La Rioja<sup>6</sup>, por lo que sí pudieron conocerlo. Los talleres alfonsíes prefirieron, en cambio, las obras de Ovidio, al que utilizaron con profusión. Las razones de este fervor ovidiano son tanto estéticas como intelectuales: las *Metamorfosis*, al relatar las andanzas de los dioses, ofrecen una historia continua desde la creación del mundo –la clerecía de los siglos XII y XIII, la *aetas ovidiana*, veía en ellas la Biblia de los gentiles–; además proporcionan múltiples posibilidades a la tendencia alegorizante de la época; entre las razones estéticas de la apreciación literaria de la obra de Ovidio debe contarse con la técnica amplificadora de Alfonso X, que quiere traer al castellano todo lo que dicen en sus lenguas respectivas las fuentes, y para ello Ovidio, con sus frases intencionadamente suspensas y sus interrogaciones retóricas le ofrecía una

---

<sup>5</sup> Así lo demuestran rasgos internos como la ausencia de queja de Eurídice, la mención de las variadas armas que las bacantes utilizan para matar a Orfeo, y el discurso de éste ante Plutón y Prosérpina apelando a la ley del amor.

<sup>6</sup> Sobre ello da noticia C. M. Díaz y Díaz en su obra *Libros y librerías en La Rioja alto medieval*, ya citado; remitimos para ello al capítulo correspondiente de esta investigación, pp. 226-227. También da noticia de ello M. Morreale, en “Spagna. Letteratura castigliana”, en *Enciclopedia Virgiliana*, t. 5, Roma 1990, p. 957.



base de trabajo inmejorable. Virgilio no pudo ser incluido entre estas fuentes, pues ningún texto suyo fue conocido directamente por el rey sabio y sus ayudantes<sup>7</sup>.

Otro testimonio de la presencia de las *Geórgicas* se encuentra en el *Libro de Buen Amor* (1312-1350), del Arcipreste de Hita. La famosa máxima *labor improbus omnia uicit* (G. I 145) está recogida, y traducida, en la cuarteta 452 del *Libro*. De nuevo se trata de una influencia indirecta porque en realidad la cita proviene de una de las fuentes principales del Arcipreste, de la comedia latina medieval *Pamphilus de amore* (ca. 1180-1200), que lo reproduce en el verso 74.

No hay ningún testimonio medieval que haya dejado muestra clara de la lectura de las *Geórgicas* en el periodo que va desde la Latinidad tardía hasta los albores del Renacimiento. Los únicos códices virgilianos en España están documentados en Cataluña, en Ripoll en el siglo XII y en Seu d'Urgell en el 1147, y en Vic; además el ms. F (Vat. Lat. 3225) remontable al siglo IV que llegó a Nápoles, provino seguramente de tierras catalanas, según la hipótesis de Sabbadini. Esto explicaría la inexistencia de Virgilio en las letras castellanas, pero sí algunos ejemplos de su huella en las catalanas<sup>8</sup>. Será un autor considerado "prerrenacentista" el primero que refleja en una de sus obras la influencia directa de Virgilio en la literatura española: Juan de Mena y su *Laberinto de Fortuna* (1444). En definitiva, el único Virgilio que sobrevive en el tránsito de la Edad Media es el de la leyenda y el de las escuelas, pero no el leído, ni mucho menos el imitado o recreado.

---

<sup>7</sup> Cf. M. R. Lida de Malkiel, "La *General Estoria*: notas literarias y filológicas", *art. cit.*, pp. 113-117 y 122-131.

<sup>8</sup> R. Sabbadini, "Il codice virgiliano F", *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica* 46 (1918) 397-410. En cuanto a huellas virgilianas en autores catalanes: en el siglo XIII Cerverí de Girona con su sátira *Maldit bendit*; en el XIV Felip de Malla y *Lo pecador remut*, la ya citada obra de Bernat Metge *Lo somni*, Llul invoca a Dido en una de sus poesías, y *Lo jardí d'Amor* de Roís de Corella; en el XV Ausis March y Vallamnya. Cf. M. Dolç, "Presencia de Virgilio en España", *art. cit.*, pp. 513-514.

## 2. Los albores del Renacimiento en España. El siglo XV

En *El Laberinto de Fortuna*, cultísima obra, su autor adapta hábilmente tres fuentes latinas: Lucano, *Farsalia* I 522-559 y V 539-559; y Virgilio, *Geórgicas* I 356-423. Las mezcla y compone con ellas los presagios de la tormenta desdeñados por el conde de Niebla, vv. 1345-1376. Además de las *Geórgicas*, Mena leyó y utilizó otra obra de Virgilio, la *Eneida*, de la que toma para el llanto de la madre de Lorenzo Dávalos el de la madre de Euríalo ante la cabeza de su hijo del libro IX del poema épico virgiliano. Ante esta segura presencia de las *Geórgicas* y de la *Eneida*, en el *Laberinto* nos llama la atención la ausencia de éstas en la visión que del mito de Orfeo nos dejó Juan de Mena en la *Coronación del Marqués de Santillana* (1438). Las glosas que el propio Mena añadió a su poema son un alarde de erudición clásica, de autores como Boecio y Ovidio. Pues son estos mismos los que declara fuentes en la glosa que de la copla XVI de la *Coronación* en la que expone el mito de Orfeo y desgrana sentidos y aplicaciones morales. No sólo se apoya en los dos autores latinos citados, sigue también las directrices de comentaristas de Boecio como Remigio de Auxerre, Nicolás de Trevet y Guillermo de Aragón. Su conocimiento de estas dos obras de Virgilio es por lo tanto posterior a la composición de la *Coronación*, si bien la presencia de éstas en una obra y su ausencia en otra pudiera ser una elección estilística del autor.

Por su parte el Marqués de Santillana (1398-1458), glorificado en la *Coronación* de Mena, aún no sabiendo latín, sin embargo se preocupó vivamente de acceder a las fuentes clásicas, encargando a amigos y colaboradores traducciones castellanas. Aunque indujo al rey de Navarra a encargar una traducción de la *Eneida* a Enrique de Villena, nada sabemos de se preocupase de las *Bucólicas* y *Geórgicas*. Ninguna huella de su influencia se detecta en sus obras. Conocía la mitología y la utilizaba, bien como recurso decorativo, bien como ejemplificadora. No trató de una forma específica ningún episodio de la mitología, menos aún el de Orfeo<sup>9</sup>. Su alabanza

---

<sup>9</sup> Orfeo aparece en la estrofa 164 del *Diálogo de Blas contra fortuna*, donde el confusionismo mitológico es grande, pues se presenta al Can Cerbero otorgando la libertad a Eurídice:

de la vida campestre de las coplas XVI, XVII y XVIII de la *Comedieta de Ponça* (1435-1436): “¡Benditos aquellos que con la azada...! recuerdan el comienzo del epodo de Horacio *Beatus ille*, y nada tienen que ver con el correspondiente elogio del libro II de las *Geórgicas*. Efectivamente el espíritu de las tres estrofas es fundamentalmente horaciano, sin embargo la correspondencia es sólo de contenido ideológico, no formal<sup>10</sup>.

El testimonio más seguro del conocimiento de las *Geórgicas* en este siglo es el breve opúsculo de Juan de Lucena, *Libro de vida beata* (1463), que a mitad de este siglo demuestra conocer quién es Virgilio y qué obras escribió, pues cita la *Eneida* una vez y dos las *Geórgicas*, reproduciendo en prosa parte del *laus ruris* del libro II de estas para ejemplificar la felicidad del estado de los labradores y de aquellos que se dedican a la filosofía.

---

Do cantando tañe Orpheo  
el sacerdote de Thracia,  
la lira con tanta gracia,  
ca se cuenta su desseo.  
Yo sé que obtuvo de Çerberero,  
libertando,  
Erúdiçe;

En otras obras Orfeo ejemplificará la perfección en la música y el canto: *Comedieta de Ponça*, estr. 34; la “Defunssión de don Enrrique de Villena”, estr. 3; en el “Decir lírico 1”, estr. 1. En el “Doctrinal de Privados”, estr. 15, hay una expresión negativa del arte de Orfeo. Este recorrido de las menciones de Orfeo por el Marqués de Santillana es el mejor ejemplo del tópico panegírico convencional de la época, que dibuja sobre todo la faceta de sabio y músico de Orfeo, sin acudir a fuente alguna, pues ya estaba establecido así en la tradición literaria. Cito por la ed. de A. Gómez Moreno, *Marqués de Santillana. Obras completas*, Barcelona 1988.

<sup>10</sup> M. Menéndez Pelayo, *Horacio en España*, op. cit., t. 1, p. 56, afirma que estos versos son unas primeras imitaciones del *Beatus ille* horaciano en España; Agraít, op. cit., p. 71 corrobora con su análisis lo dicho por don Marcelino, aunque sólo propugna una dependencia de contenido. En contra de estos dos críticos J. de Echave-Sustaeta en su *Virgilio y nosotros*, Madrid 1964, p. 107, sostiene que estas estrofas “harto más tienen de virgilianas como asumidas con gracia y donaire propios del inconfundible elogio que remata el libro II de las *Geórgicas*. El enorme afán humanista del Marqués de Santillana le llevó a adquirir numerosas obras antiguas y a encargar traducciones de otras tantas, entre ellas una de la *Eneida* a Enrique de Villena, pero no consta nada ni en su documentación ni en su biblioteca sobre las *Geórgicas*; sobre este tema cf. K. A. Blüher, “Séneca y el problema del incipiente Renacimiento español: el Marqués de Santillana”, en su *Séneca en España*, Madrid 1983, pp. 186-205; y P. M. Cátedra, “El sentido involucrado y la poesía del siglo XV. Lecturas virgilianas de Santillana, con Villena”, en V. Roncero López, ed., *Estudios de literatura española. Homenaje a Brian Dutton*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca 1996, 149-162. También se inclina por el senequismo del pasaje T. González Rolán, “Horacio en el medievo hispánico”, en *Horacio, el poeta y el hombre*, Madrid 1994, pp. 141-161.

Sin embargo la novela sentimental, *Historia de Grisel y Mirabella* (1492), de gran éxito comercial en el siglo XVI, de Juan de Flores que recrea un motivo del mito de Orfeo, el despedazamiento de éste a manos de las bacantes enloquecidas, se basa en el Orfeo virgiliano<sup>11</sup>. Éste y el ejemplo del Marqués de Santillana demuestran que la presencia de las *Geórgicas*, ni de las otras obras, no está todavía afianzada. En este siglo no se conoce tampoco ninguna edición ni traducción de Virgilio.

De la mano del mecenas Marqués de Santillana y de Juan de Mena por una parte y del redescubrimiento que del autor latino hizo Dante en su *Comedia* divina para la literatura italiana, que los autores españoles habrán de seguir sus pasos, se abren camino las *Geórgicas*. Junto a estos, la primera edición y la primera traducción del poema. Mas esto ya en el siglo XVI. Las bases del Renacimiento ya estaban formándose, y con ellas la imitación de los clásicos como base de la creación literaria.

### **3. El Renacimiento, s. XVI. Afianzamiento de las *Geórgicas*.**

El Renacimiento, establece la imitación clásica como estímulo, y ésta fue una excelente vía para alcanzar la modernidad distanciándose de los tiempos oscuros. Era, con la lectura de Cicerón y Virgilio, de Horacio y Quintiliano, como ir a la búsqueda del tiempo perdido, y, una vez recuperado y sentido, iniciar a su sombra la andadura innovadora. Todo estaba en los clásicos y era necesario partir de la conciencia de esa plenitud, trasladándolos al hoy como compañeros, para adquirir la facultad

---

<sup>11</sup> En el capítulo final de la *Historia de Grisel y Mirabella* Torrellas, trasunto literario del poeta real Pere Torrellas o Torroellas, autor de unas feroces coplas contra las mujeres, es martirizado y despedazado por las mujeres al haber provocado la muerte de Mirabella. El antecedente del castigo inflingido a Torrellas es, según Menéndez Pelayo, uno de los sueños del *Corbacho* del Arcipreste de Talavera, en la que más de mil mujeres castigan al autor por escribir contra ellas a una serie de golpes y pisotones en el cuello. Pero nada tiene que ver con el cruel castigo y muerte de Torrellas, que más parecido a la muerte de Orfeo, especialmente la descrita por Ovidio en *Metamorfosis* XI 1-75. Otro punto de contacto es el desprecio de los dos personajes, Orfeo y Torrellas, hacia las mujeres. Incluso Flores va más allá insinuando la antropofagia de las mujeres que destrozan con diversos utensilios a Torrellas. Las ménades y Orfeo se conjugan en el espeluznante final de la *Historia de Grisel y Mirabella* M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, op. cit., pp. 62-63. La edición de *Grisel y Mirabella* consultada es la de P. Alcázar López y J. I. González Núñez, Granada 1983 (facsimil de la de 1529), pp. 92-93.

innovadora. Los clásicos no eran una autoridad que había que obedecer escolásticamente, sino una amistad con la que aprender, discutir e intentar emular. Entra dentro de la búsqueda del estilo personal, expresión del mundo propio arrancar de la admiración por los clásicos: “del ser nuevo por la imitación de los clásicos”<sup>12</sup>.

A partir del siglo XV queda asegurada la presencia de las *Geórgicas* en las letras españolas. Así como la vertiente bucólica de Virgilio conoció su nacimiento y posterior esplendor con las *Églogas* de Juan del Encina, las de Garcilaso y sus continuadores, y más tarde la novela pastoril; y la épica con numerosos sonetos en los siglos de Oro sobre la materia de la *Eneida*, y luego poemas épicos a imitación del latino en el s. XVII: estructura, división de libros y uso de numerosos tópicos; las *Geórgicas* se editan, se traducen, se comentan, se citan, se imitan y se recrean en la España del XVI. Incluso llegan a ser objeto de lectura familiar, como ocurre en la quinta que Juan Boscán poseía en los alrededores de Barcelona<sup>13</sup>. El siglo XVI marca el comienzo de una admiración por el poema geórgico que todavía en nuestros días no ha cesado, aunque ya desde el principio minoritaria.

La primera edición impresa se realizó en 1513, por el humanista aragonés Juan Sobrarias, discípulo de Nebrija, en Zaragoza; editó las obra virgiliana al completo *summa cura et diligentia novissime immaculata*<sup>14</sup>. Volvió a reimprimirse en la misma ciudad en 1515 con la adición de algunas notas marginales, para el uso escolar en la línea pedagógica de Nebrija: textos limpios y claros. El propio Nebrija publicará en Granada una edición de las *Geórgicas* en 1545, junto con las *Bucólicas* y la *Eneida*, aunque apareció póstuma, al cuidado de sus hijos. Es una reconversión en prosa de las obras virgiliana para que los niños accedieran a ellas con mayor comodidad que utilizando otras ediciones anotadas y farragosas.

---

<sup>12</sup> A. Prieto, *La prosa del siglo XVI*, op. cit., p. 339.

<sup>13</sup> Cf. J. L. Vidal, “Introducción” a su edición de las *Bucólicas*, *Geórgicas* y *Apéndice virgiliano* ya citado, pp. 56-57.

<sup>14</sup> Descrita en A. Latassa, *Bibliotecas antigua y nueva de escritores aragoneses*, t. 3, Zaragoza 1884, p. 214.

## Visión cronológica

La primera traducción tardaría algunos años más. Comparado con Ovidio o con Horacio, Virgilio es poeta poco traducido; la causa, según A. Blecua, se debe a la propia constitución de sus obras<sup>15</sup> “Una oda, una heroida, una sátira o una fábula mitológica, dadas su extensión y estructura, permiten y hasta incitan a la traducción. Un poema extenso como la *Eneida* o de tantas dificultades como las *Geórgicas*, retraía a los intérpretes de mejor voluntad”. El primer traductor de Virgilio, Juan del Encina tradujo hacia 1494 las diez églogas. La segunda obra de Virgilio que se tradujo entera en esta época fue la *Eneida*, por Hernández de Velasco en 1555, en endecasílabos sueltos y octavas reales. Hasta 1570 no aparece una de las *Geórgicas*, la de Fray Luis. Según A. Blecua, su tardanza puede deberse tanto a las dificultades de vocabulario como a su escaso interés sentimental<sup>16</sup>. Esto y el hecho de que no se hubiera desarrollado un género poético didáctico a imitación suya, que sepamos –el primer poema didáctico que se guía genéricamente por las *Geórgicas* es el *Poema de la Pintura* de Pablo de Céspedes, compuesta a finales del siglo XVI y editada en 1649 dispersada en el *Arte de la Pintura* de Pacheco–. Por ello los traductores de las *Geórgicas* suelen ser humanistas que trabajan el texto castellano como un ejercicio gramatical y teórico, como parte de las enseñanzas universitarias –el traducir una égloga se consideraba quizá una idea peregrina, dado el extraordinario desarrollo de la materia pastoril–. La magnífica traducción de fray Luis de León de las *Geórgicas*, junto con las *Bucólicas*, debió llevarse a cabo entre 1570 y 1574, cuando el autor se hallaba en la cárcel, desde donde precisamente pide una edición de Virgilio. Las *Geórgicas* era una obra próxima en espíritu y estilo al agustino. Es una espléndida traducción en octavas de sus dos primeros libros –sólo conservamos el primero y parte del segundo– y de las *Bucólicas*<sup>17</sup>. Partidario de una traducción total,

---

<sup>15</sup> Cf. A. Blecua, “Virgilio en España en los siglos XVI y XVII”, en *Actes del VI<sup>o</sup> Simposi de la SEEC*, Barcelona 1983, pp. 61-77, la referencia es de las páginas 67-68.

<sup>16</sup> A. Blecua, *art. cit.*, p. 70.

<sup>17</sup> Mayans, *La vida de Publio Virgilio Marón con la noticia de sus obras traducidas en castellano*, Valencia 1778, p. 67, habla de una versión de la *Eneida*. Sin embargo el manuscrito no se ha hallado y ningún otro escritor de la época menciona esta traducción, por lo que la mayoría de los críticos desechan este dato. Sí que es posible, sin embargo, que tradujera el resto de las *Geórgicas*.

fray Luis intenta verter en la lengua receptora, el castellano, todo lo que se ha expresado en el texto original latino, incluidas las figuras literarias. La elección de las dos obras menores, en extensión, de Virgilio no parece ser casual, sino responder a unas especiales motivaciones enraizadas en sus vivencias y su labor teológica<sup>18</sup>. *Grosso modo*, y siguiendo las pautas de J. A. Izquierdo Izquierdo<sup>19</sup>, podemos valorar su traducción de las *Geórgicas* como literaria, incluso a veces recreación más que traducción, pero se ciñe siempre a los textos, aunque estos le sean escabrosos, como el amor homosexual de la *Bucólica* II. Conserva siempre las poderosas imágenes virgilianas con toda su viveza. Destaca especialmente en la descripción de ambientes naturales y de la tormenta de G. I 311-337<sup>20</sup>, de la que un pequeño destello se reflejaría en su "Oda a Felipe Ruiz". Menéndez Pelayo elogia asimismo las traducciones virgilianas de fray Luis aunque les achaca ciertos giros humildes y prosaicos y algún verso duro.

En 1586 publica Juan de Guzmán, catedrático de Retórica de Pontevedra y antiguo alumno del Brocense y de Mallara, la traducción en endecasílabos sueltos de las *Geórgicas* y de la *Bucólica* X. Es una traducción anotada y probablemente utiliza los comentarios del Brocense. Las notas, según Menéndez y Pelayo, son pedantescas y de escasa altura; anota los nombres geográficos y se suele extender en la mitología; dice de él: "Se conoce que quiso derramar en este libro cuanto sabía a propósito de cualquier materia. Tiene extrañas ocurrencias, como suponer que las *Geórgicas* son de grande utilidad para los predicadores"<sup>21</sup>. A tal afirmación contesta A. Blecua<sup>22</sup> que Virgilio ha sido utilizado por muchísimos predicadores, y de manera especial por los agustinos,

---

<sup>18</sup> Así, al menos, lo afirma A. Blecua, "El entorno poético de Fray Luis de León", *Academia Literaria Renacentista* I, Salamanca 1981, p. 67: "La traducción de las *Bucólicas* y *Geórgicas* en modo alguno representaba un ejercicio ocioso para quien, como Fray Luis, tenía que trabajar filológica y alegóricamente sobre el vocabulario campesino de la Biblia".

<sup>19</sup> J. A. Izquierdo Izquierdo, *Diego González o el virgilianismo español en la escuela del Brocense*, Cáceres 1989, pp. 49-50.

<sup>20</sup> M. Menéndez Pelayo, *Bibliografía Hispano-Latina Clásica*, Santander 1952, pp. 192-197; y *Biblioteca de traductores españoles*, t. 2, Madrid 1956, p. 305.

<sup>21</sup> M. Menéndez y Pelayo, *Bibliografía Hispano-latina clásica*, op. cit., t. 9, pp. 199-200

<sup>22</sup> A. Blecua, "Virgilio en España en los s. XVI y XVII", art. cit., p. 71.

como fray Basilio Ponce o Pedro de la Vega, que salpican sus versos con numerosas citas de las obras virgilianas. Aunque luego más tarde Mayans le elogiase, la traducción carece de dotes poéticas. La anotación obedece a un deseo divulgador y sobre todo buscan facilitar el estudio del latín, cuya muerte era un fenómeno irreversible.

En el campo de la recreación literaria habrá que destacar en primer lugar al amigo y admirador de Garcilaso Boscán (fines s. XV-1542) quien en su extenso poema *Leandro*, compuesto por 2793 versos endecasílabos blancos –paráfrasis del *Leandro* de Museo– introduce una traducción, tosca y poco afortunada, del epilio de Aristeo-Orfeo de G. IV 317-528. El mérito de su autor reside en haber sido el primero, tanto en aclimatar la leyenda de Leandro, como en introducir en la literatura española un pasaje tan extenso de las *Geórgicas*.

Garcilaso marcará un hito fundamental en la recreación y emulación de las *Geórgicas*. Su asimilación e identificación del personaje de Orfeo y su destino trágico –fatalmente sufrido en la realidad por Garcilaso al morir su amada Isabel Freire–, desde el soneto XI, a la Égloga III –donde la identificación y glorificación de los amantes Garcilaso e Isabel a través de la pareja mítica Orfeo y Eurídice, pasando por los continuos ecos del pasaje virgiliano de G. IV 317-528 –las ninfas bajo las aguas cristalinas, el ruiseñor llorando la desaparición de sus hijos, o la lengua muerta y fría del poeta tracio llamando a Eurídice– en el soneto XV y la Égloga II (1533-1536), es un hallazgo y una creación genial. Garcilaso, que aprendió las técnicas de la imitación de los clásicos en Italia, de Sannazaro, Petrarca, de Tasso y de Poliziano, acudió él mismo a las fuentes originales, las asimiló a su propia experiencia, y las reflejó en sus escritos como pocos autores lo han hecho en nuestra historia literaria. Basta considerar la extensa lista de seguidores que tuvo, y a través de los cuales, la influencia, ya codificada y por tanto no viva, de Virgilio se prolongó en el tiempo: Camoens, Juan de la Cueva, Herrera, Pedro Espinosa, Barahona de Soto, L. Martín de la Plaza, Espronceda, G. A. Bécquer, Miguel Hernández... A partir de Garcilaso, la tradición lírica no suele acudir directamente a Virgilio sino al poeta toledano, a los italianos o a la novela pastoril. En la



selva de sonetos, canciones y églogas que componen el dilatado cancionero de los Siglos de Oro pueden espigarse varios motivos virgilianos de las *Geórgicas*: el ruiseñor, las quejas de Orfeo, las ninfas que moran bajo el río.

Otras recreaciones de las *Geórgicas* se encuentran dispersas en diversas obras. En la *Fábula de Adonis* (1533) de Diego Hurtado de Mendoza se traduce un pasaje de G. III 258-263, que narra el mito de Hero y Leandro; son los vv. 577-592. Se trata de la única huella virgiliana de un autor que muy tempranamente en el panorama del Humanismo español adaptó varios autores y formas clásicas, pero que nunca se movió con soltura en el universo virgiliano, con excepción del pasaje citado.

El humanista sevillano Fernando de Herrera “el Divino” introdujo varias traducciones suyas de las *Geórgicas* en sus *Comentarios a las obras de Garcilaso* (1580): la del ruiseñor del libro IV y la del mito de Hero y Leandro, añadiendo “que aunque es osadía desesperada atreverse a traduzillos”. Más que traducciones son magníficas recreaciones del genio de un humanista, cuya principal preocupación es la adecuación de su lengua vernácula al latín.

En la *Filosofía Vulgar* (1568) de Mal Lara, otro gran humanista preocupado por la lengua castellana y su equiparación con la latina, aparecen varias citas y traducciones de las *Geórgicas*. La más extensa de todas ellas, la dedicada a la exaltación del poder omnímodo del amor, y que describe la lucha entre dos toros llevados de la pasión, G. III 216-233. Como en el caso de Herrera, la traducción bordea la frontera para acabar instalándose en el campo de la recreación.

Otra aparición de las *Geórgicas* se encuentra en *Los diálogos de la montería* de Barahona de Soto (1548-1595). La mención de Virgilio se hace junto con Ovidio, y con éste comparte la autoría del tópico de la Edad de Oro, motivo recreado por Barahona en una obra que también refleja el conocimiento de la *Eneida*. La utilización de las *Geórgicas* es aquí claro ejemplo de lo que será una pauta en su tradición: el proporcionar materia de relajación, de adorno y colorido a obras de carácter didáctico. Ya que no fue modelo del género del poema didáctico –con las tres excepciones ya

estudiadas de Céspedes, Moratín e Iriarte-, sí se introduce con especial afición y afecto en diálogos, misceláneas y obras de intención didáctica.

Es también el caso de una obra monumental, auténtica enciclopedia de saberes de toda clase y origen, los *Diálogos familiares de Agricultura cristiana* de fray Juan de Pineda. En ella las *Geórgicas* aparecen citadas varias veces, junto con la *Eneida* – más frecuentemente– y las *Bucólicas* –la obra virgiliana menos citada–. Este diálogo ciceroniano, publicado en las postrimerías del siglo XVI, en 1586, cita sobre todo el cuarto libro de las *Geórgicas*: las abejas y el episodio de Orfeo y Aristeo, del que ofrece una extensa versión en el libro XX para la que utiliza varios textos: la *Mitología* de Natale Conti, las *Metamorfosis* de Ovidio, y las *Geórgicas* de Virgilio, especialmente en la última parte del mito, que se realiza en el libro siguiente, el XXI, que curiosamente cuenta la historia de Aristeo, independiente casi de la de Orfeo, y motivada por la mención de las abejas. Parece como si agotadas las versiones anteriores, la de Conti y la de Ovidio, tuviera que haber echado mano de otra más. A la información mitológica y etnográfica que le proporcionan las *Geórgicas*, la principal, y la motivación colorista y decorativa con la que las introdujo en sus diálogos, se añade otro motivo más, la alegórica: pues Pineda habla del cultivo del alma, y las *Geórgicas* apoyan, según él, esta visión.

A pesar de las ediciones, las traducciones y comentarios, la comparación con los de las *Bucólicas* y la *Eneida* es muy desproporcionada. Por otra parte, la gran aportación de Virgilio al siglo XVI es bucólica: la figura del pastor inmerso en un mundo arcádico, perfectamente definida en las *Bucólicas*. Las *Geórgicas*, con la excepción de la genialidad de Garcilaso, se suscriben al ámbito de la traducción-recreación de humanistas y estudiosos del latín, y como fuente de excursos decorativos de obras de carácter didáctico.

#### 4. El Barroco, el s. XVII. La asimilación.

Una vez afianzada la presencia de las *Geórgicas* en las letras españolas – aunque esporádica –, los autores no las imitan servilmente como en el siglo anterior, cuyas recreaciones estaban a medio camino de la traducción, o viceversa; en este siglo, la materia aportada por los clásicos es modelada, adaptada y deformada a capricho del autor. Se ha perdido el miedo a las autoridades clásicas, y serán incluso emuladas, con la intención de igualarlas e incluso superarlas creando una obra total a imagen de la virgiliana, como es el caso de Balbuena.

El siglo XVII se abre con la traducción de las obras completas de Virgilio en prosa, con comentarios, llevada a cabo por el infatigable traductor Diego López y que mereció el honor de alcanzar once ediciones entre 1600 y 1580. La prosa de la traducción es muy aceptable y fiel al original, sin embargo inferior a la labor traductora del siglo anterior –a pesar del magisterio del Brocense–. Ello puede deberse a dos causas: Diego López fue un maestro de latinidad cuyo trabajo le llevó a diversas localidades, todas ellas alejadas de los centros culturales de la época; y la segunda obedece a razones ambientales: el siglo XVII deja de tener como modelos literarios a los poetas augústeos, y toma como mentores a poetas como Ausonio o Claudiano, lo que contribuye a que no se dediquen traducciones muy floreadas del mantuano<sup>23</sup>. La traducción de Diego López se compuso como texto de divulgación para jóvenes estudiantes de latinidad o un público romancista aunque culto, es un *Vergilius vulgatus*. Como obra de divulgación abandona los caminos marginales para centrarse en uno: dar a conocer el contenido de los poemas virgilianos, y los marginales son los de forma. De ahí el poco cuidado que se pone en los aspectos formales. Las notas son las habituales: geográficas, históricas,

---

<sup>23</sup> J. A. Izquierdo Izquierdo así lo explica en la excelente monografía que le ha dedicado, *Diego López o el virgilianismo español en la escuela del Brocense*, op. cit., pp. 147-148. Sobre él también A. Rodríguez-Moñino, *Virgilio en España. Ensayo bibliográfico sobre las traducciones de Diego López (1600-1721)*, Badajoz 1930.

mitológicas y gramaticales. No hay anotaciones originales, excepto algunas textuales en las *Bucólicas*, y éstas no son suyas sino que están tomadas del Brocense, su maestro.

La traducción de Cristóbal de Mesa de las *Bucólicas* y las *Geórgicas*, que se publicó por primera vez en 1618, en octavas y tercetos es superior poéticamente a la anterior. Sin embargo fue duramente calificada por Menéndez y Pelayo: “poeta seco y versificador duro y difícil”. Se debe más a las traducciones del siglo anterior que a la de Diego López. Tiene cierto sabor clásico. La traducción del agustino fray Antonio de Moya de las *Bucólicas* y *Geórgicas* se halla en la línea de las traducciones bíblicas, en prosa y en verso, de fray Luis de León. La publicó en 1660 bajo el seudónimo de Absías Joseph. Publicó el texto original, una traducción suya en prosa latina, y otra traducción en verso, de fray Luis de León, y una versión en prosa castellana, bastante inspirada en la de Diego López, según Menéndez y Pelayo, “prosa débil y arrastrada”<sup>24</sup>.

El siglo XVII es el marco en el que aparece el primer gran comentario de las *Geórgicas*: el que el P. Luis de la Cerda publicó en la imprenta lionesa de Horacio Cardon entre 1609 y 1617. Es la más monumental de las ediciones virgilianas hasta entonces conocidas: son tres gruesos volúmenes en folio que recogen todo lo que hasta entonces se había dicho de Virgilio. Circularon por toda Europa y todavía hoy no han perdido utilidad. Sus *lucubrationes* están divididas en *argumenta*, *explicatones* y *notae*. A veces ordena las palabras. El jesuita está interesado en aclarar el sentido literal y alegórico de los versos. Por ello sus notas pueden parecer prolijas o pedantes. Se apoya en los comentaristas anteriores y en sus conocimientos propios. La finalidad de sus comentarios es formar finos poetas y oradores; por ello sus comentarios se centran en la *imitatio* que de Homero hace Virgilio, en la que siempre resulta vencedor el latino: en cómo narra, cómo amplifica, cómo adorna. Además señala específicamente los lugares comunes de la *inuentio*, los *adagia* y los *symbola* que se pueden extraer de los versos de

---

<sup>24</sup> M. Menéndez y Pelayo, *Bibliografía Hispano-latina clásica*, t. 9, *op. cit.*, p. 374. Al parecer, al gran filólogo le disgustaba enormemente este variopinta mezcla de traducciones, de cuyo prólogo dice que “es capaz de hacer perder el seso al bibliófilo más alentado y diligente”.

Virgilio. Frente a J. L. de la Cerda y su preferencia por Virgilio, Quevedo se propuso escribir un *Homeri Achilles adversus imposturas Maronianas Ludovici de la Cerda*, que no llegó a componer –lo menciona en la *España defendida*–.

El licenciado Francisco Cascales, en sus *Cartas Filológicas* (Murcia 1634) y en *Discurso histórico de la muy noble y leal ciudad de Murcia* (Murcia 1614) cita varios pasajes de las *Geórgicas*: I 427-433; I 345-347; I 427-437; y I 187-190.

En el campo de las recreaciones literarias, se abre ante nosotros un vasto campo. Como dice J. A. Izquierdo<sup>25</sup>, en este siglo Virgilio ha bajado del pedestal, pero no para ser olvidado, sino para ser utilizado sin ningún tipo de reservas. Es ahora cuando nos encontramos los grandes poemas de tonalidades geórgicas. El primero, una imitación del modelo didáctico de las *Geórgicas*, el *Poema de la Pintura* del pintor poeta Pablo de Céspedes, quien lo compuso posiblemente a finales del siglo pasado, pero no vio la luz sino fragmentariamente incorporado al *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco en 1649. Su repercusión, a pesar de los elogios de sus coetáneos, fue, por tanto escasa. No le falta vigor y altura al poema que mereció mejor suerte.

El manchego Bernardo de Balbuena aspira a ser el nuevo Virgilio español. Toda su obra está encaminada a emular la del mantuano, y sigue su estela. La *Grandeza Mexicana* (1604) quieren ser un gran elogio a México, como las *Geórgicas* cantaban a los campos de Italia, ampliación desmesurada y barroca de la *laus Italiae* del libro II geórgico. En 1605 publicó una obra pastoril, siguiendo esta vez la huella de las *Bucólicas*, *Siglo de oro en las selvas de Erífile*, de metapoéticos tonos, y llena de resonancias virgilianas, a pesar de seguir muy de cerca el gran modelo del género: la *Arcadia* de Sannazaro. De las *Geórgicas* toma el proemio para su égloga VI, la Edad de Oro y el epilio de Aristeo-Orfeo. Y por último, escribe una gran obra épica, dedicada a un héroe nacional, Bernardo del Carpio. Nos referimos al extensísimo *Bernardo* (1624); estructurado a imitación de la *Eneida*, sigue sus tópicos y convenciones, mezclando

---

<sup>25</sup> Cf. J. A. Izquierdo Izquierdo, *Diego López o el virgilianismo español en la escuela del Brocense*, op. cit., pp. 143-154.

fuentes medievales, clásicas y contemporáneas. De las *Geórgicas* proviene una recreación fiel del episodio de Aristeo y Proteo en el libro XV de esta vasta obra épica.

Otro poema de buscado tono virgiliano, concretamente geórgico, es el de Alonso de Acevedo. Su obra *De la creación del mundo*, poema híbrido entre lo religioso y lo épico, pero siempre al servicio de la Contrarreforma de Felipe II, adapta varios pasajes de las *Geórgicas* acomodándolos sin esfuerzo a los tonos apocalípticos y bíblicos que visten su poema. La Edad de Oro, la descripción del caballo, la imagen del toro furioso y la pintura descarnada de la peste son motivos extraídos de las *Geórgicas*.

Cervantes es un caso difícil de aclarar. En sus obras hay numerosos ecos virgilianos, de las *Geórgicas* varios. En su novela pastoril *La Galatea* (1585), la alabanza de las riberas del Tajo del libro VI guarda semejanzas con la de Italia de G. II. En el *Quijote*, capítulo XI de la primera parte, la descripción de la Edad de Oro en boca del caballero andante, toma ciertos rasgos de la virgiliana –además de otros muchísimos de otras obras italianas–. Lo mismo podríamos decir de la Edad de Oro que el cautivo Aurelio canta en los vv. 1313-1339. Y en el *Persiles*, IV 12, transmite una pequeña cita de G. I 30: *ultima Thule*, nombrando específicamente su origen virgiliano, pero no el verso. Todas estas presencias o pertenecen a tópicos ya codificados en su época: la Edad de Oro, la alabanza de la tierra patria, o bien pudieran haber sido tomados de diccionarios de tópicos y frases hechas, u obras al uso; es el caso de la cita de *Persiles*, dada su forma y su brevedad. Por lo tanto no nos atrevemos ni a negar ni a afirmar la lectura directa de las *Geórgicas* en la obra de Cervantes. Sí están presentes, ya sea de forma mediata, ya formando parte de la larga cadena de tópicos y convenciones genéricas que parte del poema de Virgilio, ya buscada de una forma consciente y deliberada en su texto original o traducido.

Otros autores que buscaron fuente de información e inspiración en los clásicos y entre ellos las *Geórgicas* son: Juan de Arguijo (1567-1623) para quien la búsqueda de temas en Roma y Grecia era norma usual; sobre Orfeo compone tres sonetos, en uno de ellos le bastarán dos versos de las *Geórgicas* para desarrollarlo. El

primitivo plan de las *Soledades* (1612-1613) de Góngora bien pudieron haberse debido a una imitación de las *Geórgicas*; en las dos que su autor llegó a componer numerosos ecos de nuestra obra salpican aquí y allá el tapiz de textos que las sostienen. Eso sí, matizadas, transformadas y muchas veces desvirtuadas y dotadas de cierto matiz irónico y humorístico que nada tiene que ver con la imitación de modelos renacentista. Lo mismo hace Quevedo con los versos G. III 258-263, que contaminados con la versión de Museo del mito de Hero y Leandro, son la base de su soneto “Describe a Leandro fluctuante en el mar” (1648).

Juan de Jáuregui se sirve del epilio de Aristeo-Orfeo para componer un magnífico poema mitológico, *Orfeo* (1624), en respuesta a las obras y estilo de Góngora; al mismo tiempo publicó un discurso, un *Antídoto contra las obras de Góngora*, cuyo título deja clara su posición. Aunque tacha de oscuro al autor de las *Soledades* y del *Polifemo*, la suya es una obra cultísima, envuelta en latinismos y alambicadas construcciones sintácticas que provocaron no pocas burlas. Lope le contestó con un *Orfeo en lengua castellana* significando que el suyo no lo estaba. Jáuregui se sirve de la versión virgiliana del mito de Orfeo, que amplifica grandemente; un verso es motivo para una o dos o a veces tres octavas. Se convierte así en uno de los grandes poetas recreadores de las *Geórgicas*.

Todos estos autores dejan patente la productividad y efectividad de las *Geórgicas* como fuente de inspiración de la lírica española en sus más variadas vertientes. La asimilación estaba lograda, incluso codificada. Muchos tópicos y motivos originarios de las *Geórgicas* o a los que ellas habían contribuido sobremanera, estaban ya perfectamente integrados en el acervo literario del siglo: la Edad de Oro, la alabanza de la tierra patria, la *laus ruris* –cuyo mejor ejemplo, fray Antonio de Guevara ha quedado estudiado en el capítulo correspondiente–, y el epilio de Aristeo-Orfeo –recuérdense algunas comedias de capa y espada, como *El marido más fiel* de Lope de Vega, varios autos sacramentales, como *El divino Orfeo* de Calderón de la Barca, o bailes y zarzuelas–

; y en ellos se había olvidado el origen. Pertenecen, pues, al capítulo de la transmisión de tópicos de la literatura española, no al de la imitación y recreación de los clásicos.

Por último, en el siglo XVII, la gran época de las *Geórgicas*, aparece la vertiente científica de Virgilio. En palabras de M. Morreale, Virgilio “esercita un’autorità indiscussa nei sec. XVI e XVII”<sup>26</sup>. Es cierto que Juan Luis Vives en su comentario de las *Bucólicas* (Basilea 1555) escribe: *Quam varia cognitio historiae, quanta antiquae religionis, quanta rustici iuris morumque, quam ampla secretorum naturae cognitio, quam admirabilia rerum ingenia* (I 685). Pero no bastó esta apreciación de las *Bucólicas* para que la obra de Virgilio se considerase en mucho en el ámbito científico. La imponente obra de Gabriel Alonso de Herrera, *Obra de agricultura compilada de diversos autores* (Alcalá 1513), acumula numerosísimas citas de textos clásicos, medievales y árabes, pero en todo el conjunto general, apenas unas pocas citas de las *Geórgicas* que no suponen ni su conocimiento directo, ni si interés por ellas. No puede decirse lo mismo de una pequeña obrita de 1625, *Caballeriza de Cordova* de A. Carrillo Lasso, quien se basa ingenuamente en G. III 179-218 para aconsejar acerca de la cría y cuidado del caballo. Esta obra, cuya espina dorsal es el libro III de las *Geórgicas*, supone una asombrosa excepción en el género de la literatura científica, que siempre consideró el poema de Virgilio como lo que era, un poema magnífico, pero sin información técnica.

### **5. El siglo XVIII: la vertiente cívica y didáctica.**

El Siglo de las Luces inaugura el dominio de la razón y del bienestar de la comunidad. Es la época adecuada para el resurgimiento de los géneros didácticos, poemas o no, y de las vulgarizaciones y traducciones de la obra de Virgilio. Por otra parte se revaloriza la imitación de los clásicos, tal y como Luzán recomendaba en su *Poética* (1777). En las obras clásicas debe buscarse tres virtudes: claridad, sencillez y madurez. Los clásicos que el Neoclasicismo alentaba imitar no eran sólo los

---

<sup>26</sup> M. Morreale, “Spagna”, *art. cit.*, p. 962.



grecolatinos, los autores nacionales medievales y de los Siglos de Oro eran tenidos en cuenta en esta canon. Otro factor a tener en cuenta es el espíritu de innovación y el entusiasmo por las novedades científicas que muchas veces incorporan en sus composiciones, en una permanente evolución hacia el eclecticismo, postura que se hace patente a principios del siglo XIX. Los temas científicos no habían figurado en poemas de siglos anteriores, pero gozaban de tanta popularidad en el XVIII que se ha creído necesario inventar el término “poesía de la Ilustración” para agruparlos de manera conveniente. Lo curioso es que incluso esta clase de composición tiene su lugar en el sistema neoclásico. Cuando los poetas dieciochescos contemplaban a su ídolos de la Roma clásica, veían en Virgilio, Lucrecio y Horacio la presencia de temas científicos y filosóficos. Basta consultar la práctica de otros países europeos que incorporan en sus asuntos poéticos la nueva ciencia. En España Ignacio de Luzán señaló el camino en su *Poética* primero, y luego en su poema *Juicio de Paris renovado entre el Poder, el Ingenio y el Amor* (1746), donde demuestra su conocimiento de las teorías de Newton. Otros seguirán sus pasos, inaugurando una nueva Edad de Oro para las *Geórgicas*, tras la del XVII.

Las ediciones son varias. Menéndez y Pelayo nombra las siguientes en su *Bibliografía Hispano-latina clásica*, t. 8 y 9: José Petisco, obra completa de Virgilio en 1758; Juan Min-Elio, *Opera cum annotationibus*, Madrid 1773; y Enrique Cruz Herrera, *Opera*, sin prólogo ni comentario alguno, 1792.

Las traducciones se amplían en relación con los siglos anteriores. José Rafael Larrañaga realiza la primera traducción de las obras completas de Virgilio para América en México 1787-1788. Torres Amat en su *Diccionario de escritores catalanes* recoge el nombre de Leonardo José Ferrer como traductor de las *Geórgicas* de Virgilio en verso libre, en el siglo XVIII. Menéndez y Pelayo reproduce varios fragmentos de las *Geórgicas* traducido en *El Censor* en 1786: I 54 y ss.; II 80 ss.; IV 28 ss y 125<sup>27</sup>. Francisco

---

<sup>27</sup> M. Menéndez y Pelayo, *Bibliografía Hispano-latina clásica*, op. cit., p. 127.

Sánchez Barbero en sus *Principios de Retórica y Poética* (Madrid 1798) reproduce varias citas de las *Geórgicas*. Luzán en su *Poética* (II 23) aconseja que se emplee en las composiciones largas una versificación holgada. Pone de ejemplo una traducción anónima de las *Geórgicas*, de notable claridad y empeño que hace lamentar la pérdida de la versión entera, y del nombre del autor<sup>28</sup>.

El renacimiento de la poesía didáctica –ahora cualquier tema se considera poetizable– hace que se revaloricen las *Geórgicas*. Dos grandes autores del siglo van a componer sendos poemas a imitación del poema didáctico de Virgilio: Moratín con *La Diana o el Arte de la Caza*, 1765, de evidente factura geórgica, tanto en la estructura como en los tópicos y recursos estilísticos; e Iriarte con su *Música*, 1779, de la que podemos decir lo mismo que de la anterior.

Recreaciones circunstanciales se dan en otros poemas didácticos, el ovidiano *El Arte de Putear*, de Moratín (1770-1771) y en el *Poema Físico-Astronómico* de Ciscar y Ciscar –aunque publicado en póstumamente en 1825, es hijo tardío del siglo XVIII–, de inspiración lucreciana.

La otra gran novedad del siglo es la inclusión de las *Geórgicas* en obras de carácter agronómico. Feijoo en su discurso *Honra y Provecho de la agricultura* las cita tres veces; y el *Librito de doctrina rural* (1807) de Viera y Clavijo, inserta un extenso pasaje del libro II, la *laus ruris*. Estos discursos ilustrados están directamente enlazados con las corrientes agraristas de los arbitristas dieciochescos, como Campillo, o a las posteriores: Jovellanos, Campomanes o León de Arroyal, por no citar a otros muchos. Este tema, el agrario, será la piedra de toque de todo el siglo y su consecuencia las reformas agrarias parciales acometidas en tiempos del llamado “despotismo ilustrado”, cuyos representantes en España serán Carlos III y su gabinete de “cerebros ilustrados”, hacia la segunda mitad del siglo XVIII. Este “agrarismo” dio lugar en este siglo a una gran cantidad de escritos, que siguiendo las pautas marcadas por J. I. García

---

<sup>28</sup> Se halla transcrita en M. Menéndez y Pelayo, *Biblioteca de Autores españoles*, t. 1, op. cit., pp. 94-95.

Armendáriz<sup>29</sup>, se pueden clasificar en tres grandes grupos: ensayos –que en la época suelen llamarse “discursos”, y entre los cuales Armendáriz incluye también los informes y proyectos políticos–; monografías y tratados propiamente agronómicos –como *Librito de doctrina rural* de Viera y Clavijo, hijo tardío del género–; y los poemas didácticos dedicados a la agricultura, como *Predio rustico* del francés Vanière, traducida al español por S. Diez con el título *La casa de campo* (1785) o *Rusticatio Mexicana* de R. Landívar (1782). Todos ellos tienen una característica fundamental que los enlaza con planteamientos ideológicos anteriores como el arbitristismo o los *novatores*, y es una reivindicación esencial: la dignidad de la agricultura y los oficios manuales en general, enfrentados a las profesiones de letras, menos útiles y sin embargo más favorecidas. Esta vindicación de la agricultura tiene raíces muy antiguas: está claramente expuesta en los clásicos latinos y particularmente en un agrónomo como Columela, bien conocido por *novatores*, arbitristas e ilustrados. No es el caso de Virgilio, que, salvo excepciones como la *Cavalleriza de Cordova*, apenas es consultado como fuente en estos tratados, pues como muy bien han visto autores agronómicos de siglos y siglos, Virgilio antes que un tratado sobre agricultura escribió un poema sobre el hombre frente a la naturaleza, y como tal encuentra lugar en este tipo de obras, un lugar marginal. Veámoslo desde el principio.

La vindicación de la agricultura fue tratada ya en el propio imperio romano, pero las *Geórgicas* no tuvieron un lugar destacado en ella<sup>30</sup>. Se halla también en los agrónomos hispanoárabes como Ibn Wāfid (1008-1086), Abu Zacaríá, Ibn Hāyyāy o Ibn Luyūn, pero estos no parece que hayan conocido o tenido en cuenta a Virgilio; la única cita del poeta latino que ha aparecido en los autores hispanoárabes es la G. I 468,

---

<sup>29</sup> Cf. además de la monografía sobre la pervivencia de Columela ya citada anteriormente, *Agronomía y tradición clásica*, el artículo “Formas de tradición agronómica en la España del siglo XVIII” en *Actas del Coloquio Internacional “Unidad y diversidad en el mundo hispano del siglo XVIII” (Salamanca 9-11 de junio 1994)* (no hemos podido consultar la obra impresa sino un borrador facilitado generosamente por el propio autor).

<sup>30</sup> Cf. R. Billard, *L’Agriculture dans l’Antiquité d’après les Georgiques de Virgile*, Paris, s.a.

sobre la que se habían fundamentado esperanzas de mayores influencias<sup>31</sup>, pero no tiene apenas consistencia al comprobar que tal verso aparece en crónicas históricas, no en tratados agrícolas y ha llegado a su conocimiento por la vía indirecta de *Historiae* VII 4 14 de Orosio, en su versión árabe<sup>32</sup>. Otro hito en el ecléctico agrarismo español es el renacentista Gabriel Alonso de Herrera, cuya *Obra de agricultura compilada de diversos autores* (1513) se reeditó varias veces en el siglo XVIII; debe su plan a Paladio y Columela<sup>33</sup>, de las *Geórgicas* apenas da cuenta, tan sólo un eco del tópico *laus ruris*, G.II, 458 y ss. en el prólogo: “¿qué oficio, qué trato hay de que más peligro se recrezca al ánima y al cuerpo?, cargados de trabajos, de temores, si seguros en mar, ni seguros en tierra, con tráfigos, con engaños, el más tiempo fuera de sus casas, desseando siempre el reposo y quietud de que su oficio es muy ageno, y así los más de otros oficios. Mas labrar el campo, vida sancta, segura, llena de inocencia, agena de pecado. ¿Quién podrá en breve decir las excelencias y provechos que el campo acarrea?; el campo quita la ociosidad dañosa, en el campo no hay rencores ni enemistades, mas se conserva la salud por donde la vida más se alarga”<sup>34</sup>. No sólo Virgilio, también Horacio habla a través de estas líneas. Breve es también la referencia a Virgilio de otro autor del siglo XVII, el arbitrista<sup>35</sup> Lope de Deza, quien en su *Gobierno político de agricultura* (1618), en la segunda parte, se apoya en el libro I de las *Geórgicas* para afirmar la distribución de

---

<sup>31</sup> Cf. Juan Vernet, *La cultura hispano-árabe en Oriente y Occidente*, Barcelona, 1978, pp. 39 y 73.

<sup>32</sup> A tales conclusiones llega J. Martínez Gázquez en su artículo “Virgilio y los tratados agrícolas hispano-árabes”, *Actes del VIé Simposi SEEC*, Barcelona 1983, pp. 125-127 y en “Fuentes clásicas del mito de la ‘Bugonia’ en Ibn Wāfid y su posible traducción alfonsí”, *Faventia* 2/2 (1980) 35-42.

<sup>33</sup> Cf. J. I. Armendáriz, “Herrera y su *Obra de Agricultura*” en *op. cit.*, pp. 99-106, y C. Baranda, “Ciencia y Humanismo: la *Obra de agricultura* de Gabriel Alonso de Herrera” *Críticón* 46 (1989) 95-108.

<sup>34</sup> La edición que hemos consultado ha sido una facsímil de la de 1513, con introducción de T. E. Glick, Valencia 1979, p. 7; hay otras dos ediciones modernas, la de la BAE t. 235, de J. U. Martínez Carreras, Madrid 1970, y la de E. Terrón, Madrid, Ministerio de Agricultura, 1979, que sigue la de 1539, última remodelada por el autor. Además de la bibliografía ya citada, los únicos trabajos dedicados a esta obra son los de C. E. Dubler, “Posibles fuentes árabes de la *Agricultura general* de G. A. de Herrera”, *Al Andalus* 6 (1941) 135-156; y J. Fradejas, “Dolor de España en Gabriel Alonso de Herrera”, *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*, Madrid 1984, pp. 229-244.

<sup>35</sup> Sobre el arbitristismo una buena y clarificadora introducción es la de J. A. Maravall, “La conciencia coetánea de crisis y las tensiones sociales del siglo XVII”, en *La cultura del Barroco*, Barcelona 1980, pp. 55-128.

laboreo en los distintos meses. Los poemas didácticos de agricultura de los que hemos tratado, el francés *De Predio* y el mexicano *Rusticatio* cuentan entre sus precedentes a Hesiodo y lejanamente a las *Geórgicas*, esa tradición y el uso del latín llevan a considerar estas obras específicamente literarias<sup>36</sup>. El latín es todavía una lengua franca de cultura, también para la ciencia, lo que unido al didáctico imperante y el interés cada vez mayor por la agricultura explican estos poemas monumentales y su difusión, pues son poemas que no constituyen una mera recreación del pasado, sino descripción de la agricultura de su tiempo, lo que explica que fueran luego traducidos, ya que encerraban algo más que el virtuosismo de una composición en hexámetro latinos. Ambas abandonan la idealización de Virgilio y exponen realistas visiones de las técnicas agrarias del momento, el *Predio rustico*, y descripciones nada idílicas de los campos de Méjico y Guatemala, la *Rusticatio*. Todas estas obras –tratados, discursos y poemas didácticos– ilustran esa convivencia entre lo antiguo y lo moderno, los viejos autores de la tradición y las nuevas teorías fisiocráticas conviven en armonía<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> El poema latino del padre Vanière fue traducido al español por Santos Diez González en 1785 con el título siguiente: *La Casa de Campo, poema castellano traducido del latino, intitulado Praedium rusticum del P. Vanière*. Sólo se traducen los cuatro primeros cantos, anunciando en el prólogo que si tiene éxito traducirá los demás, pero esta segunda traducción nunca apareció. La versión de Diez González deja entrever ciertas influencias de las *Geórgicas*, el proemio, anuncio de la materia a tratar, la dedicatoria e invocación a los dioses, referencias a los antiguos agricultores romanos, a sus creencias supersticiosas, el elogio al trabajo y a la vida del campo, e incluso los tres primeros libros se acogen al plan virgiliano: I, los cereales; II, los árboles frutales; III, el ganado mayor; el cuarto libro trata del ganado menor. El eco virgiliano está presente en esta traducción, mas es un eco lejano, pues no deja de ser de “segunda mano”, prestado del original latino. Semejante es el caso de la *Rusticatio mexicana*, Módena 1781, traducida al español por Federico Escobedo en 1924 bajo el título de *Geórgicas mexicanas. Versión métrica del poema latino del padre Rafael Landívar S. J., Rusticatio mexicana, por el presbítero Federico Escobedo de la Real Academia española...*, el original latino estaba dividido en diez libros que suponen un total de 3.425 hexámetros latinos, llenos de ecos virgilianos, más de la *Eneida* que de las *Geórgicas*, cf. C. Naranjo Camacho, “La cultura clásica y el nuevo continente: *Rusticatio mexicana*, de Rafael Landívar”, *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos*, t. 3, Madrid 1994, pp. 505-510.

<sup>37</sup> Un buen ejemplo de ello es un gran autor posterior a Feijoo, Jovellanos, escribe en 1788 su famoso *Informe sobre la ley Agraria* por encargo de la Sociedad Económica de Madrid. En este discurso conviven en igualdad de condiciones la escuela fisiocrática francesa de Quesnay y Turgot, la del naciente liberalismo inglés de Adam Smith y numerosas referencias a G. A. de Herrera y al latino Columela. De Virgilio sin embargo apenas se encuentra ningún rastro, pues es el aspecto económico el que más interesaba a Jovellanos, tan sólo un lejanísimo eco en la alabanza de los párrocos y agricultores que de ellos aprenden: “¿Dichosos entonces los pueblos! ¡Dichosos cuando sus pastores, despues de haberlos

En el ámbito de los estudios virgilianos surge una gran obra en 1778 en Valencia, *La vida de Publio Virgilio Marón, con la noticia de sus obras traducidas en castellano*, del erudito y polígrafo Gregorio Mayans y Siscar, compendio de noticias sobre la vida y obras de Virgilio –incluida el *Apéndice*–, y la enumeración de sus traductores españoles hasta la fecha. Mayans emite juicios y valora las traducciones. A través de él se difundió la falsa atribución de la versión en prosa del *Virgilio concordado* de A. de Moya, hasta que A. Caro lo pondrá en duda.

## 6. El siglo XIX. El relevo de América.

Con la revolución del Romanticismo se borró casi toda la tradición de siglos que veía en Virgilio y los otros autores clásicos modelos inigualables e inevitables. De este siglo, sin embargo, es la primera traducción completa de Virgilio, incluido el *Apéndice*, en prosa, del académico Eugenio de Ochoa (Madrid 1869), que, aunque imperfecta, era un instrumento utilísimo para el estudio del poeta latino. Ha sido la más reeditada de todas las habidas<sup>38</sup>. A juicio de Menéndez Pelayo no es muy castiza, para otros la suya es una prosa honesta y estimable<sup>39</sup>.

De las traducciones en verso es especialmente reseñable la del colombiano M. A. Caro; *Bucólicas* y *Geórgicas* en endecasílabos sueltos, y la *Eneida* primero en endecasílabos y luego en octavas, Bogotá 1873. América toma el relevo y proporciona

---

mostrado el camino de la eterna felicidad, abran a sus ojos los manantiales de la abundancia y les hagan conocer que ella sola, cuando es fruto del honesto y virtuoso trabajo, puede dar la única bienandanza que es concebida a la tierra! ¡Dichosos también los párrocos si destinados a vivir en la soledad de los campos, hallaren en el cultivo de las ciencias útiles aquel atractivo que hace tan dulce la vida en medio del grande espectáculo de la Naturaleza, y que, levantando el corazón del hombre hasta su Criador, le abre a la virtud en que más se complace y que es la promesa de su santo ministerio! (ed. e introd. de A. del Río, Madrid 1965, pp. 75-76). Vienen a ser estas líneas glosa de aquellos versos de Virgilio G. II 458 y ss.: *Fortunatos nimium, si sua bona norint...*, tema que por otra parte ya se había convertido en un tradicional tópico de la literatura española en cuya formación intervienen también Horacio y Tibulo,

<sup>38</sup> Sobresale entre tales ediciones la ofrecida por M. Dolç en la ed. Vergara, Barcelona 1959, con prólogos argumentos, subtítulos, consignación de versos por pasajes y unas 1800 notas.

<sup>39</sup> Tal es el juicio de M. Dolç, en su *art. cit.*, “Presencia de Virgilio en España”, p. 352.

magníficos traductores, como D. Vélez Sarsfield, A. Guiteras, J. A. Pagaza, y J. de Arona.

M. Menéndez y Pelayo ofrece el siguiente elenco: *Las Geórgicas de Marón Virgilio en castellano* por B. Pérez, Oviedo 1819; el manuscrito autógrafo lo poseyó Menéndez y Pelayo y lo donó a su Biblioteca santanderina. Se volvió a publicar en Mieres del Camino 1982, con introducción, transcripción y notas de T. de la Ascensión Recio García. El episodio de Orfeo y Eurídice fue traducido y publicado en *El Artista* en 1835, en octavas reales, por M. de Urbina y Daoíz. Es una traducción de gran sonoridad y ritmo. Fray Mateo Amo tradujo las *Bucólicas* y *Geórgicas* en endecasílabos, en Manila 1858. M. Pérez del Camino tradujo las *Geórgicas* en octavas reales, en Santander en 1876, acompañadas del original latino. Fue trabajo muy elogiado por Menéndez Pelayo, que las corrigió personalmente. En 1881 M. de Aragón, duque de Villahermosa tradujo las *Geórgicas* en Madrid; es una traducción en verso suelto. También la de R. de Siscar es en verso suelto, Barcelona 1881.

Frente a esta enorme floración de traducciones de las *Geórgicas*, destaca la escasa presencia de recreaciones en la literatura. Bello, con sus estudios virgilianos y las magníficas *Silvas americanas*, es el único testimonio solvente del poema latino en las letras españolas. La recreación de Bello es única, pues comparte con el mantuano, no sólo forma y tema, también análogas circunstancias y parecida posición ante la vida. Otros poetas menos conocidos son Tejada Pez y G. García Tassara, éste último con una recreación a medio camino de la traducción de la *laus ruris* virgiliana.

#### 4. El siglo XX.

El siglo XX es un siglo rico en traducciones y recreaciones circunstanciales en la poesía. Curiosamente, de todos los testimonios aportados en capítulos anteriores, sólo uno pertenece a la prosa.

En cuanto a traducciones éste es el elenco de las publicadas en el siglo que está por terminar:

## Visión cronológica

La primera traducción del siglo XX de las *Geórgicas* es la de M. Jiménez Aquino, en la editorial Romo, Madrid 1920.

El ecuatoriano A. Espinosa Polit ha dejado, en palabras de Dolç el más denso y elegante trabajo dedicado al poeta latino en lengua española. Se trata de una traducción en verso castellano de la obra completa virgiliana, en Quito 1932, bajo el título general de *Virgilio, el poeta y su visión providencial*.

De 1941 data la primera edición en Madrid de las *Obras completas* de Virgilio y Horacio, recogidas en un sólo tomo y traducidas por el humanista mallorquín Lorenzo Riber en la editorial M. Aguilar-Editor. Fue varias veces reimpresa, con prólogos, interpretaciones y comentarios, elegante pero a menudo infiel. A juicio de J. L. Vidal es traducción más literaria que filológica, “con indudable sabor humanista y arcaizante del idioma”<sup>40</sup>.

En América sobresalen numerosos traductores, herederos de la escuela del siglo anterior, son filólogos como A. Millares Carlo, que tradujo las *Obras completas* virgilianas en Buenos Aires 1948.

E. Gómez de Miguel tradujo las *Obras completas* de Virgilio, en Editorial Ibérica, Madrid 1961.

En la Universidad Autónoma de México, 1963, ha publicado R. Bonifaz Nuño una versión rítmica de las *Geórgicas*, junto al texto latino, en la *Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum*.

De M. Olivar es la versión de las *Obras completas*, edición ilustrada, con introducción prólogos y notas del mismo, ex-profesor de la Escuela de Bibliotecarios de Barcelona, en editorial Muntaner y Simón, Barcelona 1967.

A. Díez Escanciano tradujo los cuatro libros de las *Geórgicas* en la revista *Perficat*: 2 (1970) 253-271, canto I; 3 (1971) 1-18, canto II; 4 (1973) 45-62, cantos II y IV.

---

<sup>40</sup> J. L. Vidal, “Introducción general” a *Virgilio. Bucólicas. Geórgicas y Apéndice virgiliano*, op. cit., p. 254.



## Visión cronológica

En Clásicos Labor se publicó en 1974 una traducción de Virgilio, obra del desaparecido virgilianista J. de Echave-Sustaeta. De las *Geórgicas* tradujo en versión rítmica los pasajes más famosos: el canto a Italia y la alabanza del campo del libro II, el relato del anciano de Córico y el epilio de Aristeo del libro IV. La traducción, aunque parcial es de las mejores de este siglo.

A. García Calvo ha dedicado un estudio personalísimo de Virgilio y las circunstancias personales que determinan su obra en *Virgilio*, ed. Júcar, Madrid 1976. Al final del análisis de Virgilio, sus enfermedades, su carácter y el de la época augústea, se inserta una traducción rítmica de las *Bucólicas* y del libro IV de las *Geórgicas*; este libro atrae especialmente a García Calvo por la concepción del microcosmos de las abejas. La traducción rítmica sería de las mejores de todos los tiempos, si alambicadas construcciones sintácticas no entorpecieran continuamente el sentido y la forma del libro.

En la editorial Alianza ha traducido B. Segura Ramos las *Bucólicas* y *Geórgicas*. La edición original es de 1981, pero ya han salido al menos dos ediciones más, en 1986 y 1988. La traducción, con una breve introducción y notas del traductor, es bastante fiel al texto latino. Adolece, como casi todas las traducciones recientes, de prosaísmo. Con todo es una excelente edición divulgativa, que como su colección indica, es de bolsillo y al alcance de todos.

Hugo Bauzá ha prologado, anotado y dado a luz una de las mejores traducciones de las *Geórgicas* en los últimos tiempos en Buenos Aires 1983, editorial de la Universidad de Buenos Aires. La traducción es en magnífico verso libre.

De América viene también la traducción de las *Obras completas* de Virgilio, por Francisco Marcos de Oca, en ed. Porrúa, México 1985. La traducción ha sido muy popular, a juzgar por las nueve ediciones que hasta ahora han sido publicadas.

En 1990, en la editorial Gredos de Madrid se publicó la traducción de T. de la Ascensión Recio García, y A. Soler Ruiz, con una excelente introducción del

profesor J. L. Vidal. La traducción, lejos de artificios y afectaciones, logra un más que aceptable nivel divulgativo, que hace de ella un inmejorable instrumento de estudio.

La última edición es la bilingüe de J. Velázquez, en ed. Cátedra, Madrid 1994. La precede un excelente prólogo, que sintetiza admirablemente casi toda la bibliografía que hasta ahora se ha publicado sobre las *Geórgicas*. Las notas, las habituales, explicativas referentes a mitología, etnografía o cuestiones culturales. La traducción, aún siendo en prosa intenta elevarse por encima de las anteriores. Y lo consigue a veces. Sin embargo, suele deshacer las maravillosas metonimias y metáforas virgilianas, llevado por un excesivo celo de claridad, rompiendo el halo épico que envuelve el poema.

Por último hemos reseñar la edición de una traducción del siglo pasado, nos referimos al libro I de las *Geórgicas*, en versión literal de J. A. Pagaza, a cargo de S. López Mena, en la editorial de la Universidad Autónoma de México, México 1995.

A pesar de lo que esperaríamos, la poesía del siglo XX acoge con naturalidad las *Geórgicas* de Virgilio. Son, sobre todo, afectos personales y elecciones estilísticas individuales, que no obedecen a ningún movimiento o circunstancia determinante. Las *Geórgicas* en nuestro siglo han vuelto al lugar que les corresponde, la poesía. Aunque el género de la poesía didáctica haya caído en total desuso desde el siglo XVIII, sí encontraremos algunos intentos de poesía didáctica en los diversos caminos que la poesía, lejos de las convenciones de siglos anteriores, emprende y experimenta.

Los primeros testimonios se enraízan en la tradición de los últimos años del siglo XIX. El primero, el poeta campesino J. M. Gabriel y Galán, que desde una postura personalísima y en el cultivo de una poesía absolutamente sincera, se acerca a un mismo sentir y vivir el campo y el trabajo que el Virgilio del siglo I a. C. Sus *Nuevas Castellanas* y *Castellanas* (1902) reviven la máxima de *labor omnia uicit*, revistiéndola de cierta tonalidad bíblica.

Rubén Darío toma el tópico de la Edad de Oro en medio del marasmo del 98 para insuflar nuevos aires a los pueblos hispánicos frente a la gran potencia emergente

de aquel desastre. Insta a los hispanohablantes a unirse bajo una misma tradición heredada de Roma y del Virgilio geórgico para construir un nuevo mundo digno de la Edad de Saturno en la “Salutación del optimista” (1905). Su inspiración virgiliana no tiene que suponer una lectura consciente de las *Geórgicas* –es más cercano a la línea iniciada en el continente americano por Bello–, pero sí una invitación a volver a ellas y a su espíritu.

J. Guillén manifiesta también su preferencia por ellas frente a las *Bucólicas* en el poema “La tierra y el hombre”, del poemario *Final* (1973-1983). Representan los dos poemas diferentes actitudes vitales diferentes, siendo la geórgica la elegida por el autor. El poema, comentario muy subjetivo del poema geórgico, no renuncia a una ligera intención didáctica. Es Jorge Guillén el más virgiliano de los poetas de la generación del 27, y recrea también algunos pasajes de la *Eneida* en otros poemas<sup>41</sup>.

También es reciente el la recreación que de unos versos del libro I de las *Geórgicas* realiza el leonés A. Colinas, en “Sepulcro en Tarquinia” (1975).

Pero la imitación más llamativa, más directa y más conscientemente buscada es la de A. Nuñez en *Naturaleza no recuperable* (1973-1974), en la que recrea dos pasajes de las *Geórgicas*, las palabras de Cirene a Aristeo, y los signos de la luna del libro I. Es a la vez un alegato didáctico y ecologista y una deformación irónica de la solemnidad del lenguaje didáctico y su inutilidad.

Todos los poemas citados tienen algo en común, y es una misma actitud: la nostalgia de una vida anterior mejor, y su recuperación a través de los clásicos, de Virgilio. Para estos autores las *Geórgicas* ofrecen no sólo una estética, también una ética con la que vivir en nuestro siglo XX.

Por último tres testimonios diversos. Uno, la ironía del argentino Yánover cuando adapta el proemio de las *Geórgicas* al noble arte de mercar libros en una obra reciente, *Memorias de un librero escritas por él mismo*, Madrid 1994. El otro, en un

---

<sup>41</sup> Cf. V. Cristóbal López, “Virgilio en Jorge Guillén”, *CFC-Elat* 13 (1997) 37-47.

género cada vez más importante, el *comic*: Max en su heterogénea obra *Órficas* (1994) cita de todo el pasaje dedicado a Orfeo, G. IV 453-528. Y la constante alusión al poema de Virgilio en el artículo Ricardo Senabre “Geórgicas en versos perversos”, publicado en *ABC*, 26 de diciembre de 1994, p. 3, en el que ironiza sobre el hecho de que el Ministerio de Agricultura tomase la decisión de difundir el contenido de unos decretos aprobados en 1994, no con la habitual paráfrasis en lenguaje administrativo, sino mediante una nota de prensa escrita en verso, setenta y seis octosílabos geórgicamente burocráticos; muestra singular ésta última de la pervivencia de las *Geórgicas*<sup>42</sup>.

En resumen, tras una vida casi latente en las escuelas, y viva en la imaginación y las leyendas del pueblo, Virgilio y sus *Geórgicas* son recuperados en todo su esplendor en el renacimiento; primero tímidamente en el siglo XV, apenas unos avances debidos a empeños personales de dos autores, luego auténtica eclosión cultural en el XVI acompañado de las primeras traducciones –magníficas en verso– y ediciones impresas. Pero es en el siglo XVII la auténtica edad de oro de nuestro poema, donde conocimiento, sus convenciones y tópicos han sido perfectamente asimilados, y son utilizados y manipulados en función de la obra en la que se inserten; es también el siglo de las traducciones vulgarizadoras en prosa y del magnífico comentario de Luis de la Cerda. En el siglo XVIII Virgilio ilumina con sus luces didácticas y geórgicas, es una nueva época dorada para nuestro poema, dada la afición por lo neoclásico, lo didáctico y lo útil a la comunidad. Al siglo XIX podríamos llamarlo el siglo de las traducciones circunstanciales. Y el siglo XX ofrece un panorama esperanzador para la pervivencia de las *Geórgicas*, por la abundancia de las traducciones por un lado, y por otro del nuevo vigor que ha encontrado en la poesía –aunque sea fruto de posturas individuales–.

---

<sup>42</sup> En este siglo XX abunda el título de *Geórgicas*, normalmente significando un marco rústico y agrario para la acción o los sentimientos descritos. Otras veces se refieren a un tiempo cíclico, como el de las estaciones y el de las cosechas, sería el caso de las *Geórgicas* del francés Claude Simon (1962). Entre los anteriores, destaca el segundo acto del entremés de Valle-Inclán *El embrujado*, de *El Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte* (1927), el poema “Geórgicas” de A. Luque, *Carpe noctem* (1992), y la primera parte del poemario *Libro del frío* (1992), de A. Gamoneda, así titulado.

## IX

### CONCLUSIONES

A continuación, pasaremos a exponer las ideas principales de las páginas precedentes y las conclusiones de ellas extraídas. Lo haremos desde tres perspectivas: por géneros, por tiempos –o cronológica–, y por tópicos.

La presencia de las *Geórgicas* no ha sido ni exclusiva ni característica de ningún género concreto. Han aparecido según las circunstancias en todo tipo de obras: poesía y novela pastoril, poesía épica, historiografía, diálogos renacentistas, poesía lírica, religiosa, mitológica y filosófica, tratados científicos, discurso político, novelas y *comics*. El único género del que parecen estar ausentes es del dramático<sup>1</sup>. Destaca su presencia en dos tipos de obras: las pastoriles y los diálogos. En el género pastoril, la inclusión de cualquier motivo geórgico resulta natural, dado el marco en el que este género se desarrolla, el campo; por otra parte, primero Virgilio en las *Bucólicas*, y Sannazaro después en la *Arcadia*, marcaron la pauta al introducir el mito de Orfeo como una convención más del género. En los diálogos renacentistas –género ecléctico que admite todo tipo de fuentes–, casi todos de modalidad ciceroniana, las citas de las *Geórgicas* proporcionan cierto barniz de erudición, y están motivadas por un deseo de agradar mediante la inserción de anécdotas clásicas y episodios poéticos rompiendo el marco

---

<sup>1</sup> A no ser que el libro IV de las *Geórgicas* hubiera sido fuente directa de *El marido más firme* de Lope de Vega, o de algunos autos sacramentales de Calderón, como *El divino Jasón* o *El divino Orfeo*, en los que alegoriza la figura de Orfeo. Nosotros creemos más bien que ambos autores utilizaron un mito ya ampliamente extendido en la literatura española.

## Conclusiones

expositivo. La cita suele ser en prosa, como en el diálogo de Lucena sobre la felicidad de la vida, o las más de las veces en verso, recreándolas como en los *Diálogos de la montería* de Barahona de Soto, o traduciéndolas, como Juan de Mal Lara en la *Filosofía Vulgar*; otras veces se cita mezclado el texto latino con otras fuentes, como en los *Diálogos familiares de Agricultura cristiana*.

En cuanto a la consideración de las *Geórgicas* en el ámbito científico y técnico, podemos concluir su escasa tradición, especialmente en aquel que le sería más adecuado dado su contenido, la agricultura. Tan sólo una excepción, la *Cavalleriza de Cordova*, que no sólo cita a Virgilio como maestro sumo de la materia tratada, los cabellos, siguiendo la costumbre extendida en los Siglos de Oro de acogerse a la línea de un autor técnico clásico; además, utiliza el libro III de las *Geórgicas* como línea rectora y estructuradora de su contenido.

La obra didáctica de Virgilio ha sido considerada por los autores técnicos españoles como lo que realmente es, un prodigioso poema sobre el hombre frente a la naturaleza, y no una precisa codificación de saberes agrícolas. Tal era el caso de los autores agronómicos latinos como Varrón, Paladio y Columela, que sí han tenido una considerable tradición en tratados y escritos sobre el tema rural hasta el siglo XVIII. El discurso sobre la agricultura de Feijoo lo ejemplifica perfectamente, pues no hace sino contraponer la dura realidad con la visión idealizada del poeta Virgilio. Las dos únicas funciones que la poesía de las *Geórgicas* desempeña en este tipo de obras son la alegórica, que eleva el plano del cultivo del campo al cultivo del alma humana, tal es el caso de los diálogos teológicos de Juan de Pineda, *Diálogos familiares de Agricultura cristiana*. Otra de las razones de la presencia del poema latino es meramente estético, formando pequeños remansos de descanso en el devenir de un árido discurso técnico, rebajando el clímax didáctico –semejante a las digresiones o excursos del poema didáctico–; así, encontramos traducciones y pasajes inspirados en las *Geórgicas* en el *Librito de la doctrina rural* de Viera y Clavijo.

## Conclusiones

Cronológicamente hablando, pueden señalarse dos épocas doradas para las *Geórgicas*: el siglo XVII y el XVIII. Tras los siglos oscuros, los medievales habían interpretado a Virgilio a su manera, aunque pueda parecernos extraña, pero su memoria siguió viva, aunque puede decirse que no se leyeron las *Geórgicas* hasta 1444, fecha del *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena. Fue el Humanismo –con sus premisas sobre la imitación clásica como base de la creación literaria– el que rescató al auténtico Virgilio. Tras unos tímidos avances en el siglo XV con autores como Juan de Mena y Juan de Lucena, el siglo XVI afianza la presencia del poema: la edición de Sobrarias en 1513 y la de Nebrija en 1545, las traducciones de fray Luis de León (1570-1574) y la de Juan de Guzmán (1586), ambas magníficas y en verso, son elementos fundamentales en la transmisión de las *Geórgicas*. Ambas traducciones son tardías respecto a las de las otras de Virgilio –las *Bucólicas* en 1494, y la *Eneida* en 1555–. La renuencia a traducir las *Geórgicas* puede deberse a las dificultades de vocabulario y al hecho de que no se hubiera desarrollado un género poético didáctico a imitación suya, que sepamos; el primer poema didáctico que se guía genéricamente por las *Geórgicas* es el *Poema de la Pintura* de Pablo de Céspedes, compuesto a finales del siglo XVI y editado en 1649 en una edición dispersa en el *Arte de la Pintura* de Pacheco.

El siglo XVII será la gran época de las *Geórgicas*. Éstas, ya editadas, traducidas y recreadas en algunos de sus tópicos por autores como Garcilaso, Hurtado de Mendoza, Herrera, Barahona de Soto, Mal Lara o Pineda, no dejan de ser patrimonio de los poetas –como las *Bucólicas* o la *Eneida*–<sup>2</sup>. Es significativo que el siglo se abra con la más exitosa de las traducciones, la de Diego López. Esta versión, de prosa desnuda, tiene una intención vulgarizadora. Los poetas hacen su lectura de las *Geórgicas* y extraen de ellas cuanto se acomoda a sus diferentes intereses creadores: Balbuena, Pablo de

---

<sup>2</sup> J. A. Izquierdo Izquierdo afirma que “En el tránsito del S. XVI al XVII, Virgilio ha pasado de las manos de los poetas a la de los gramáticos. Virgilio se convierte en un instrumento para el aprendizaje de la lengua latina: ya no es un poeta para el paladeo estético”, en *Diego López o el virgilianismo en la escuela del Brocense*, op. cit., p. 38. Respecto a las *Geórgicas* no podemos afirmar esto: Balbuena, Góngora, Céspedes, Acevedo, Alonso Carrillo, Quevedo, Jáuregui o Argüeso lo desmienten.

## Conclusiones

Céspedes, Acevedo, Alonso Carrillo, Quevedo, Jáuregui, Góngora, Arguijo y Cervantes –si es que acudió directamente a ellas–. Tal proliferación de recreaciones, muchas de ellas ya codificadas como el tópico de la alabanza del campo o la Edad de Oro, hunde sus raíces en el anterior siglo y el patronazgo ejercido por Garcilaso y las magníficas traducciones poéticas de fray Luis de León y Juan de Guzmán.

En el siglo XVIII las *Geórgicas* se restringen a un género, el didáctico –ya sean poemas didácticos, ya tratados o discursos–, muy propio del espíritu ilustrado de la época. Surgen en este siglo los dos grandes poemas didácticos que siguen las pautas genéricas marcadas por el poema de Virgilio: *La Diana o el Arte de la Caza* de Moratín y *La música* de Iriarte. La tradición clásica se revela muy flexible en un contexto cultural que la aprecia y prima lo didáctico; es la segunda edad dorada de nuestro poema. Recordemos también que surge el primer estudio extenso de Virgilio, *La vida de Publio Virgilio Marón, con la noticia de sus obras traducidas en castellano*, de Mayans y Siscar.

En los siglos XIX y XX no deja de sorprendernos la proliferación de traducciones en una época, sobre todo en las últimas décadas, en las que el estudio y cultivo de las lenguas clásicas ha sufrido un notable descenso. Como también nos sorprende hallarlas como base fundamental de obras como *Naturaleza no recuperable* de Aníbal Núñez, o de *comics* como el de Max –además de otros autores como Guillén, Colinas y Yánover–.

Las *Geórgicas*, excepto en el siglo XVIII, parecen haber sido patrimonio exclusivo de la voluntad estilística de algunos autores, que independientemente de modas y movimientos literarios, se apoderaron de ellas y fueron definitivas en sus obras. Ellos fueron los principales focos de difusión del poema. Nos referimos a autores como Boscán, que introdujo el epilio de Aristeo-Orfeo en la literatura española; Garcilaso, que se identificó profundamente con Orfeo; Balbuena, que intentó ser el nuevo Virgilio de la lengua española con sus tres obras a imitación de las virgilianas, *Siglo de Oro en las selvas de Erífile*, *la Grandeza mexicana* y *El Bernardo*; Alonso de Acevedo, cuyo poema *De la creación del mundo* está impregnado continuamente del espíritu de las *Geórgicas*;



## Conclusiones

Céspedes y Moratín con sus poemas didácticos a imitación del de Virgilio; Bello, que trasladó magníficamente el espíritu y la letra geórgica virgiliana a América; y Aníbal Núñez, que ha transformado las *Geórgicas* en amargo alegato ecologista en nuestros días. Junto a ellos, el Virgilio de Diego López y los comentarios de Luis de la Cerda, reeditados una y otra vez.

La faceta más fructífera de las *Geórgicas*, la aportación de excursos y tópicos poéticos, supone el estudio de la historia de varios tópicos fundamentales de la historia de la literatura española. En muchos de ellos, el poema virgiliano no es sino un eslabón más en la cadena que va desde la literatura griega a la española; además, ha “sufrido” la competencia de otros autores latinos que alcanzaron en ese punto mayor trascendencia en nuestras letras. Es el caso de la Edad de Oro, tópico en el que se mezclan varias fuentes latinas y griegas en su origen; la alabanza del campo, en el que el *Beatus ille* de Horacio gozó de una mayor difusión; las yeguas fecundadas por el viento, superado Virgilio por Plinio; o el mito de Orfeo, en el que Ovidio parece haber originado la mayoría de las versiones. Al hablar de tópicos, en muchos casos como la Edad de Oro o la alabanza del campo, hay que tener en cuenta todo lo que conlleva de literaturización, codificación y, por tanto, desnaturalización de los logros clásicos, olvidando lo que es verdadera imitación o inspiración directa de los antiguos. Otros excursos, más exclusivos de las *Geórgicas*, parecen haber alcanzado gran fortuna, como la tormenta del libro I, el proemio o el poder del amor ejemplificado en los toros celosos. Frente a ellos, las abejas del libro IV no han encontrado acomodo en la literatura española fuera de algunas citas en los *Diálogos familiares* de Pineda y en la *Filosofía Vulgar* de Mal Lara.

En definitiva, las *Geórgicas* no han inspirado el afianzamiento de su género, el didáctico. Tan sólo tres ejemplos, uno del siglo XVII, sin posibilidad de difusión, el *Poema de la Pintura*, de Céspedes; y los de Moratín e Iriarte en el XVIII –lo que resulta llamativo si lo comparamos con la abundancia de poemas didácticos basados en las *Geórgicas* en la Italia del siglo XVI, y los geórgicos del siglo XVIII en Francia y en

## Conclusiones

Inglaterra-. Y es que los lectores, citando a Borges, desde muy temprano “han perdido el hábito de los poemas largos”<sup>3</sup>. Puede por tanto deducirse que no han sido, en general, tomadas como un todo, sino como una sucesión de motivos y temas muy productivos en la literatura española; temas casi todos de gran éxito –muchos compartidos con otras fuentes, lo que muchas veces ha favorecido la difusión del tópico a través de otros autores latinos más populares en determinadas épocas-, ninguno perteneciente a la exposición didáctica del poema. Parece como si las *Geórgicas* se hayan transmitido como una antología de temas y excursos, motivos de inspiración poética.

---

<sup>3</sup> J. L. Borges, *Biblioteca personal*, op. cit., p. 163.

## X

### BIBLIOGRAFÍA

#### 1. EDICIONES Y TRADUCCIONES

##### 1.1. Autores latinos

*De carminibus bucolicis Calpurnii et Nemesiani*, ed. de M. Haupt, *Opuscula I*, Hildesheim 1967 (= 1875), pp. 358-406.

Q. Horacio Flaco, *Odas y Epodos*, ed. bilingüe de M. Fernández Galiano y V. Cristóbal López, Madrid 1990.

Isidoro de Sevilla, *Historia regum Gothorum, Sueuorum et Vandalorum*, ed. de C. Rodríguez Alonso, León 1975.

*P. Ovidios Naso Metamorphosen*, ed. de P. Bömer, Heidelberg 1969.

P. Ovidio Nasón, *Metamorfosis*, ed. bilingüe de A. Ruiz de Elvira. Madrid 1983.

*Pamphilus*, ed. de L. Rubio y T. González Rolán, Barcelona 1991.

*Poesía latina pastoril, de caza y pesca*, ed. de J. C. Rodríguez, Madrid 1984.

*P. Vergili Maronis Opera*, ed. de R. A. B. Mynors, Oxford 1969.

*P. Vergili Maronis Opera*, ed. de J. Conington y Nettleship, 3 vols. (revisada por F. Haverfield), Hildesheim 1963 (= 1898).

*P. Vergilii Maronis Opera*, ed. de O. Ribbek, Leipzig 1966 (= 1866-1895).

*Virgil. Georgics*, 2 vols., ed. y comentario de R. F. Thomas, Cambridge 1988.

P. Virgilio Marón, *Bucólicas. Geórgicas*, trad. de B. Segura Ramos, Madrid 1981.

## Bibliografía

- , *Bucólicas*, ed. bilingüe de V. Cristóbal López, Madrid 1996.
- , *Eneida*, trad. de R. Fontán Barreiro, Madrid 1988.
- , *Eneida*, trad. de J. de Echave Sustaeta, Madrid 1992.
- , *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice Virgiliano*, trad., introducciones y notas de T. de la A. Recio García y A. Soler Ruiz, introducción general de J. L. Vidal, Madrid 1990.
- , *Geórgicas*, ed. bilingüe de J. Velázquez, Madrid 1994.

### 1.2 Autores modernos

- AA. VV., *Joven poesía española*, ed. de G. Moral C y R. M. Pereda, Madrid 1987.
- Acevedo, A. de, *De la creación del mundo*, ed. de C. Barbolani, Cáceres 1989.
- Álvarez Cienfuegos, N., *Poesías*, ed. de J. L. Cano, Madrid 1969.
- Arguijo, J. de, *Obra poética*, ed. de S. B. Vranich, Madrid 1971.
- Balbuena, B. de, *Grandeza Mexicana*, ed. de J. Van Horne, Illinois 1930.
- , *Siglo de Oro en las Selvas de Erifile*, Madrid 1821.
- Barahona de Soto, L., *Antología cinegética. Los Diálogos de la montería, selección*, ed. de J. Lara Garrido, Málaga 1993.
- , *Diálogos de la montería*, ed. de la Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid 1890.
- Bello, A., *Antología*, ed. de P. Grases, Barcelona 1978 (= 1954).
- , *La Agricultura de la Zona Tórrida*, ed., introd. y notas de R. L. F. Durand, Valencia 1972.
- Bermejo, A., *El descenso de Orfeo*, Madrid 1990.
- Boscán, J., *Las obras de Juan Boscán de nuevo puestas al día y repartidas en tres libros*, ed. de C. Clavería, Barcelona 1991.
- Cancionero castellano del siglo XV*, editado por R. Foulché-Delbosc, t. 1, Madrid 1912.
- Carrillo Lasso, A., *Cavalleriza de Cordova*, Córdoba 1624.

## Bibliografía

- Cervantes Saavedra, M. de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 2 vols., ed. de D. Clemencín, Madrid 1874.
- , *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 2 vols., ed. de L. A. Murillo, Madrid 1978.
- , *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 2 vols., ed. de F. Rodríguez Marín, Madrid 1947.
- , *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 2 vols., ed. de A. Rey Hazas y F. Sevilla, Alcalá de Henares 1994.
- , *La Galatea*, de J. B. Avalle-Arce, Madrid 1987.
- , *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, ed. de J. B. Avalle-Arce, Madrid 1984.
- , *Teatro completo*, ed. de F. Sevilla rroyo y A. Rey Hazas, Barcelona 1987.
- , *Viaje del Parnaso*, ed. de V. Gaos, Madrid 1974.
- Ciscar y Ciscar, G. de, *Poema físico-Astronómico*, ed. de M. Lobo, Gibraltar 1828.
- , *Ensayos Poéticos*, Librería Militar de Gibraltar 1825.
- Colinas, A., *Sepulcro en Tarquinia*, Barcelona 1976 (=León 1975).
- Darío, R., *Páginas escogidas*, ed. de R. Gullón, Madrid 1979.
- Espronceda, J. de, *Poesías líricas y fragmentos épicos*, ed. introd. y notas de R. Marrast, Madrid 1970.
- Feijoo, B. J., *Teatro Crítico Universal*, Madrid 1993, ed. A. R. Fernández González.
- Fernández de Moratín, N., *Arte de Putear*, ed. de I. Colón Calderón y G. Garrote Bernal, Archidona (Málaga) 1995.
- Gabriel y Galán, J. M., *Obra completa*, Badajoz 1996.
- , *Poesía y prosa*, ed. de L. Jiménez Martos, Madrid 1970.
- Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, ed. de E. L. Rivers, Madrid 1969.
- , *Obras completas con comentario*, ed. de E. L. Rivers, Madrid 1981.
- Gil Polo, *Diana enamorada*, ed. de F. López Estrada, Madrid 1987.
- Góngora y Argote, L. de, *Soledades*, ed. de J. Beverly, Madrid 1984.
- , *Soledades*, ed. de R. Jammes, Madrid 1994.

## Bibliografía

- Guevara, A. de, *Relox de príncipes*, ed. de E. Blanco, Madrid 1994.
- Guillén, J., *Aire nuestro. Final*, Madrid 1993.
- Herrera, A. de, *Obra de agricultura compilada de diversos autores*, ed. T. E. Glick, Valencia 1979 (facsimil de la de 1513).
- Herrera, F. de, *Poesías completas*, ed. de M. T. Ruestes, Barcelona 1986.
- , *Poesías*, ed. de V. Roncero López, Madrid 1992.
- Hurtado de Mendoza, D., *Poesía completa*, ed. de J. I. Díez Fernández, Madrid 1989.
- Iriarte, T. de, *La Música*, Barcelona 1989 (facsimil de la de 1779), ed. Gustavo Gili.
- , *Poesías*, Madrid 1963, ed. A. Navarro González.
- Jovellanos, G. M., *Informe sobre la ley Agraria*, Madrid 1965, ed. A. del Río.
- Jáuregui, J. de, *Orfeo. Aminta*, ed. de I. Ferrer de Alba, Madrid 1973.
- La General Estoria de Alfonso X*, t. 1, ed. de R. Menéndez Pidal, Madrid 1906.
- Landívar, R., *Geórgicas mexicanas. Versión métrica del poema latino del padre Rafael Landívar S. J., Rusticatio mexicana, por el presbítero Federico Escobedo de la Real Academia española...*, Madrid 1924.
- , *Rusticatio mexicana*, Módena 1781.
- León, Fray Luis de, *Poesías*, ed. de A. C. Vega, Barcelona 1980.
- Libro de Alexandre*, ed. de J. Cañas, Madrid 1988.
- Lucena, J. de, *Libro de vida beata*, en *Opúsculos literarios de los siglos XIV al XVII*, ed. de A. Paz y Meliá, Madrid 1892, pp. 103-205.
- Luque, A., *Carpe noctem*, Madrid 1990.
- , *Problemas de doblaje*, Madrid 1990.
- Luzán, I. de, *La poética*, ed. Francisco Revilla, Zaragoza 1937.
- , *La poética*, ed. R. P. Sebold, Barcelona 1977.
- Mal Lara, J. de, *Filosofía Vulgar*, ed. de A. Vilanova, Barcelona, 1958.
- Mariana, J. de, *Historia de España*, Madrid 1841.
- Max, *Órficas*, Madrid 1994.
- Mena, J. de, *Laberinto de Fortuna*, ed. de J. M. Blecua, Madrid 1943.

## Bibliografía

- , *Laberinto de Fortuna*, ed. de L. Vasvari Fainberg, Madrid 1976.
- , *Laberinto de Fortuna*, ed. de J. G. Cummins, Madrid 1979.
- Metge, B., *El sueño*, ed. de L. Badia, Madrid 1987.
- Núñez, A., *Naturaleza no recuperable*, Madrid 1991.
- , *Obra poética*, 2 vols., Madrid 1995.
- Pacheco, F., *Arte de la Pintura*, ed. de B. Bassegoda i Hugas, Madrid, 1990.
- Pérez de Montalbán, J., *Orfeo en lengua castellana*, Aranjuez 1991 (ed. facsímil de la *editio princeps*, Madrid 1624).
- Pineda, J. de, *Diálogos familiares de Agricultura cristiana*, vols. 161, 162, 163, 169 y 170, B.A.E., Madrid 1963.
- Poemas líricos de los siglos XVI y XVII*, t. 29, B.A.E., ed. de C. Rossell, Madrid 1948.
- Poesías selectas castellanas*, ed. de M. J. Quintana, Madrid 1838.
- Poetas españoles del siglo XVIII*, t. 61, 68 y 69, B.A.E., ed. de L. A. Cueto, Madrid 1945-1953.
- Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, ed. de A. de Castro, Madrid 1966.
- Quevedo, *Poesía original completa*, ed. de J. M. Blecua, Barcelona 1996.
- Ruiz, J., Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, ed. de J. Corominas, Madrid 1973.
- Salas, F. G. de, *Poesías*, Badajoz 1992.
- Sannazaro, I., *Arcadia*, ed. de F. Erspamer, Milán 1990.
- Torre, F. de la, *Obra Completa*, ed. de M. L. Cerrón Puga, Madrid 1984.
- Torrente Ballester, G., *Ifigenia y otros cuentos*, Madrid 1987.
- Viera y Clavijo, J. de, *Librito de la doctrina rural*, Tenerife 1982, ed. facsímil de la de 1807.
- Yánover, H., *Memorias de un librero escritas por él mismo*, Madrid 1994.

## 2. ESTUDIOS

- AA. VV., *La música en la época de Goya: En torno a Iriarte, poeta y músico*, Capilla del Museo Municipal de Madrid 1996.

## Bibliografía

- AA. VV., *Neil Gaiman, fabricante de sueños*, Valencia 1994.
- Agrait, G., *El Beatus ille en la poesía lírica del Siglo de Oro*, Puerto Rico 1971.
- Agudo, R. M., "Dos epilios de Draconcio: *De raptu Helenae e Hylas*", *Cuadernos de Filología Clásica* 14 (1978) 263-328.
- Alatorre, A., *Ovidio. Heroidas*, México 1950.
- Alcalá, M., *Del virgilianismo de Garcilaso de la Vega*, México 1946.
- Alimonti, T., *Struttura, ideologia ed imitazione virgiliana nel De mortibus boum di Endeuchio*, Turín 1976.
- Alonso, D., *Luis de Góngora. Soledades*, Madrid 1982.
- Alonso Moreno, G., y Martín Puente, C., "La poesía amorosa latina en la obra de Diego Hurtado de Mendoza: Catulo y Ovidio", en E. Sánchez Salor *et alii* (eds.), *La recepción de las artes clásicas en el siglo XVI*, Badajoz 1995, pp. 132-137.
- Alonso, A., "Estilística de las fuentes literarias de Rubén Darío y Miguel Ángel", en *Materia y forma en poesía*, Madrid 1955, pp. 381-397.
- Anderson Imbert, E., "Los poemas cívicos de 1905", en *La originalidad de Rubén Darío*, Buenos Aires 1967, pp. 117-121.
- Anderson, W. S., "Imaginery in the Satires of Horacio and Juvenal" *American Journal of Philology* 81 (1960) 225-60.
- Anderson, W. S., "The Orpheus of Virgil and Ovid", en J. Warden (ed.), *Orpheus, the Metamorphosis of a Myth*, Toronto 1982, pp. 35-50.
- Antelo, A., "El mito de la edad de oro en las letras hispanoamericanas del siglo XVI", *Thesaurus* 30 (1975) 1-32.
- Arcaz, J. L., "Ecos clásicos en la poesía amatoria de Juan de Arolas", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos* 4 (1993) 267-299.
- , *Tibulo. Poesías*, Madrid 1994.
- Arce, J., "El poema *La Diana o Arte de la caza* de Nicolás de Moratín", *Revista de Literatura* 84 (1980) 75-98.
- , *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid 1981.



## Bibliografía

- Ares Montes, J., *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII*, Madrid 1956.
- Avalle-Arce, J. B., *Don Quijote como forma de vida*, Madrid 1976.
- , *La novela pastoril española*, Madrid 1974.
- Badali, G., "Virgilio Georg. 1, 466-88 e Lucano Phars. 1, 522-83", en *Atti del Convegno virgiliano sul Bimillenario delle Georgiche (Napoli 1975)*, Nápoles 1977, pp. 121-132.
- Badía Margarit, A., "La frase de la *Primera Crónica General* en relación con sus fuentes latinas. Avance de un trabajo en conjunto", *Revista de Filología Hispánica* 42 (1958-1959) 179-210
- , "Los *Monumenta Germaniae Historica* y la *Primera Crónica General* de Alfonso el Sabio", en *Strenae. Homenaje al Profesor García Blanco*, Salamanca 1962, pp. 69-75.
- Baranda, C., "Ciencia y Humanismo: la *Obra de agricultura* de Gabriel Alonso de Herrera" *Criticón* 46 (1989) 95-108.
- Bardon, H., *Les empereurs et les lettres latines d'Auguste à Hadrien*, París 1940.
- Barlett Giamatti, A., *The Early Paradise and the Renaissance Epic*, Princeton 1966.
- Barnaola, P., "La poesía de Andrés Bello en sus borradores", en A. Bello, *Obras*, t. 2, Caracas 1962, pp. i-cviii.
- Basualdo, A., "Las *Geórgicas* de Claude Simon. (El sentido de una analogía)", *Escuela de Noche. Revista sobre la creación literaria* 9 (1996) 23-29.
- Baxter, R. T. S., *Virgil's Influence on Tacitus*, Stanford Univ. 1968.
- Bayet, J., "Les premiers 'Géorgiques' de Virgile", *Revue Philologique* (1930) 128-150 y 227-147.
- Bayo, M. J., *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1530)*, Madrid 1970.
- Beardsley, T. S., "La traduction des auteurs classiques en Espagne de 1488 à 1586, dans le domaine des belles lettres", en A. Redondo (ed.), *L'Humanisme dans les lettres espagnoles*, París 1979, pp. 51-64.

## Bibliografía

- Benichou-Roubaud, S., "Quevedo, helenista (*El Anacreón castellano*)", *Nueva Revista de Filología Hispánica* 14 (1950) 51-72.
- Berjano Escobar, M., "Poetas placentinos contemporáneos de Lope de Vega", *Revista de Extremadura*, Cáceres 1991, pp. 1 ss.
- Berrio Martín-Retortillo, P., *Orfeo en el Renacimiento*, tesis doctoral inédita, Madrid 1994.
- Billard, R., *L' Agriculture dans l' Antiquité d'après les Georgiques de Virgilie*, Paris, s.a.
- Bing, P., "Aratus ad his audiences" *Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici* 31 (1994) 99-109.
- Blecua, A., "El entorno poético de Fray Luis de León", en *Academia Literaria Renacentista*, t. 1, Salamanca 1981, pp. 5-24.
- , "Virgilio en España en los siglos XVI y XVII", en *Actes del VI<sup>e</sup> Simposi de la Secció catalana de la SEEC*, Barcelona 1983, pp. 61-78.
- , "Góngora, Luis", en *Enciclopedia Virgiliana*, t. 2, Roma 1985, pp. 779-784.
- Blüher, K. A., "Séneca y el problema del incipiente Renacimiento español: el Marqués de Santillana", en *Séneca en España*, Madrid 1983, pp. 186-205.
- Bodelón, S., *Literatura latina de la Edad Media española*, Madrid 1989.
- Bourgain, P., "Virgile et la poesie latine du Bas Moyen Age", en *Lectures Médiévales de Virgile*, Roma 1985, pp. 167-187.
- Bovie, S. P., "The imagery of Ascendent-Descendent in Vergil's *Georgics*" *American Journal of Philology* 77 (1956) 337-58.
- Boyle, A. J., (ed.), *Virgil's Ascræan Song*, Melbourne 1979.
- , *The Chaonian Dove*, Leiden 1986.
- Brown, J. M., "La teoría del Arte de Pablo de Céspedes", *Revista de Ideas Estéticas* 23 (1965) 95-105.
- Bruere, R. T., "Pliny the Elder and Virgil", *Classical Philology* (1956) 228-246.
- Busquets, E., "Cienfuegos, *philosophe*", en *Estudios dieciochescos en Homenaje al profesor José Miguel Caso*, Oviedo 1995, pp. 89-103.

## Bibliografía

- Cabañas, P., *Orfeo en la literatura española*, Madrid 1948.
- Campbell, J. S., "The ambiguity of progress: *Georgics* I 118-159", *Latomus* 41 (1982) 566-576.
- Canavaggio, J., "A propos de deux 'comedias' de Cervantes: quelques remarques sur un manuscrit récemment retrouvé", *Bulletin Hispanique* 68 (1966) 5-29.
- , *Cervantes*, Madrid 1987.
- Caravaggi, G., "Boscán Almúgaver, Juan", en *Enciclopedia Virgiliana*, t. 1, Roma 1984, pp. 527-528.
- Caro, M. A., "Don Andrés Bello", en *Obras Completas*, t. 3, *Estudios Literarios, Segunda Serie*, Bogotá 1921, pp. 105-123.
- Casado, M., "Las poéticas de Aníbal Núñez", en *Aníbal Núñez (en torno a su obra)*, Salamanca 1993, pp. 3-17.
- , "Sea el agua quien lo diga (Una lectura de *Alzado de la ruina*)", *Ínsula* 606 (junio 1997) 15-18.
- Castanien, D. G., "Quevedo's Anacreon castellano", *Studies in Philology* 55 (1958) 568-575.
- Castelli, G., "Echi lucreziani nel brano delle età (Verg. *Georg.* I 118-159) e nella concezione virgiliana del destino umano e del lavoro" *Rivista de Storia della Chiesa* 17 (1969) 20-31.
- Castro, A. de, "La última novela ejemplar de Cervantes", en *Varias obras inéditas de Cervantes*, Madrid 1874.
- , *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona 1987 (=Madrid 1925).
- Cátedra, P. M., "El sentido involucrado y la poesía del siglo XV. Lecturas virgilianas de Santillana, con Villena", en V. Roncero López, ed., *Estudios de literatura española. Homenaje a Brian Dutton*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca 1996, 149-162.
- Ceán Bermúdez, J. A., *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid 1965 (ed. facsímil de la de Madrid 1800).

## Bibliografía

- Cecchetti, L., "Un'egloga inedita di Nicolas de Clémanges", en *Miscellanea di studi e ricerche sul Quattrocento francese*, Turín 1967.
- Chalker, J., *The English Georgic. A Study in the Development of a Form*, Londres 1969
- Chatham, J. R., "A thirteenth century Spanish version of the Orpheus myth", *Romance Notes* 10 (1968) 180-185.
- Checa, J., *La poesía del siglo XVIII*, Madrid 1992.
- Cobo Sampedro, R., *Pablo de Céspedes. Apuntes biográficos*, Córdoba 1881.
- Cock, M., "A propos de la tradition manuscrite du *Carmen de mortibus boum* d'Endéléchius", *Latomus* 30 (1971) 156-160.
- Comparetti, D., *Virgilio nel Medio Evo*, 2 vols., Livorno 1872, (nueva ed. por G. Pasquali, Florencia 1937-1941).
- Conrad, P., *A song of Love and Death: The Meaning of Opera*, Nueva York 1987.
- Conte, G. B., "Introduzione", en *Virgilio. Georgiche*, ed. y trad. de A. Barchiesi, Milán 1980.
- Conti, N., *Mythologiae*, Nueva York 1976 (ed. facsímil de la de Venecia 1567).
- , *Mitología*, ed. de R. M. Rosas Montiel y M. C. Álvarez Morán, Murcia 1988.
- Correa, G., "Garcilaso y la mitología", *Hispanic Review* 45 (1977) 269-281.
- Correa, L., "Andrés Bello y Virgilio", *Cultura Venezolana* 110 (1931) 145-153 (reimpreso en *Homenaje a Bello, Caro y Cuervo*, Real Academia Española, Madrid 1956.
- Corsaro, F., "L'autore del *De mortibus boum*, Paolino da Noia e la politica religiosa di Teodosio", *Orpheus* 22 (1975) 3-27.
- Corte, F. della, "Georgiche. Libro 4", en *Enciclopedia Virgiliana*, t. 2, Roma 1985, pp. 684-686.
- Cortés, R., "Catulo en Pedro Salinas", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos* 10 (1996) 83-98.
- Cossío, J. M., *Fábulas mitológicas en España*, Madrid 1952.
- Costa, G., *La leggenda dei secoli d'oro nella letteratura italiana*, Bari 1972.
- Cotarelo y Mori, E., *Iriarte y su época*, Madrid 1897.

## Bibliografía

- Crabbe, A. M., "Ignoscenda quidem... Catullus 64 and the Fourth Georgic", *Classical Quaterly* 27 (1977) 342-351.
- Cristóbal López, V., *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Madrid 1980.
- , "Virgilio en Elitis", *Erytheia* 1 (1982) 13-16.
- , "Nicolás Fernández de Moratín, recreador del *Arte de Amar*", *Dicenda* 5 (1986) 73-87.
- , "Marcial en la literatura española", *Actas del Simposio sobre Marco Valerio Marcial*, Zaragoza 1987, pp. 149-210.
- , "Camila: génesis , función y tradición de un personaje virgiliano", *Estudios Clásicos* 94 (1988) 43-61.
- , "Tempestades épicas", *Cuadernos de Investigación Filológica* 14 (1988), 43-61.
- , "Una reminiscencia del *Moretum* en el *Isidro* de Lope de Vega", *Estudios Clasicos* (1989) 379-390.
- , "La literatura clásica desde nuestra cultura contemporánea", en *Pautas para una seducción. Ideas y materiales para una nueva asignatura: Cultura Clásica*, eds. F. J. Gómez Espelosín y J. Gómez Pantoja, Alcalá de Henares 1990, pp. 225-240.
- , "De las *Geórgicas* de Virgilio al *Arte de la Caza* de Moratín", *Habis* (1991) 191-205.
- , "Una comparación de clásico abolengo y larga fortuna", en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos* 2 (1992) 155-187.
- , "Introducción" a *Virgilio. Eneida*, trad. de J. de Echave-Sustaeta, Madrid 1992, pp. 11-130.
- , "Virgilio en los sonetos de Juan de Arguijo", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos* 4 (1993) 257-266.
- , "Maffeo Vegio y su libro XIII de la *Eneida*", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos* 5 (1993) 189-210.

## Bibliografía

- , "Catulo, Horacio y Virgilio en un poema de Hurtado de Mendoza", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos* 6 (1994) 60-70.
- , "Horacio y Fray Luis" en D. Estefanía, (ed.), *Horacio, el poeta y el hombre*, Madrid 1994, pp. 163-189.
- , "Presencia de los clásicos latinos en la poesía de Vicente Espinel", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 11 (1996) 235-254.
- , "Introducción" a *Virgilio. Bucólicas*, ed. bilingüe (intr., texto, trad. rítmica en hexámetros castellanos y notas), Madrid 1996, pp. 44-51.
- , "Dares como fuente de Alfonso X" en *Homenatge a Miquel Dolç*, Palma de Mallorca 1997, pp. 393-396.
- , "Virgilio en Jorge Guillén", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos* 13 (1997) 37-47.
- Cro, S., *Realidad y utopía en el descubrimiento y conquista de la América Hispana (1492-1682)*, Madrid 1983.
- Cuartero Sancho, M. P., "Los autores grecolatinos de literatura científica, modelos literarios de la literatura científica en castellano del Siglo de Oro", *Criticón* 58 (1993) 85-93.
- Curtius, E. R., *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. A. Alatorre y M. Frenk, Madrid 1955 (= Berna 1948).
- Dahlmann, H., *Der Bienenstaat in Vergils Georgica*, Wiesbaden 1954.
- Damiani, B. M., "The Rhetoric of Death in *La Galatea*", en *La Galatea de Cervantes cuatrocientos años después*, J. B. Avallé Arce (ed.), Delaware 1971, pp. 64-65.
- Davie, D., "Virgil's Presence in Ezra Pound and Others", en Cardwell & Hamilton (eds.), *Virgil in a Cultural Tradition: Essays to celebrate the Bimillennium*, Nottingham 1986, pp. 134-146.
- Davies, G. A., "Notes on some Classical Sources for Garcilaso and Fray Luis de León", *Hispanic Review* 23 (1964) 202-216.

## Bibliografía

- Davis, G., "The development of a national theme in medieval Castilian literature", *Hispanic Review* III/3 (1935) 149-161
- Deacon, P., "Nicolás Fernández de Moratín: tradición e innovación", *Revista de Literatura* 84 (1980) 99-120.
- Depue Hadzsits, G., *Lucretius and his Influence*, Nueva York 1963.
- Deyermond, A. D., *Historia de la literatura española*, t. 1, *Edad Media*, trad. Luis Alonso López, Barcelona 1991 (= 1973), pp. 74-78.
- Díaz y Díaz, M. C., *Libros y librerías en la Rioja altomedieval*, Logroño 1991.
- Diego, G., "El virtuoso divo Orfeo", *Revista de Occidente* 14 (1926) 182-201.
- Díez Fernández, J. I., "Equívoco, alusión y detonación en la poesía burlesca de Diego Hurtado de Mendoza", *Eros literario, Actas del Coloquio celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense en diciembre de 1988*, Madrid 1989, pp. 67-75.
- Dolç, M., *Hispania y Marcial: contribución al conocimiento de la España Antigua*, Barcelona 1953.
- , "Presencia de Virgilio en España", en *Présence de Vergile. Actes du Colloque des 9, 11 et 15 Décembre 1976, Paris-Tours*, París 1978, pp. 541-557.
- Donald, D., "Suetonius in the *Primera Crónica General* through the *Speculum Historiale*", *Hispanic Review* 11 (1943) 95-115.
- Draheim, J., "Vergil in der Musik", en *2000 Jahre Vergil*, Wiesbaden 1983, pp. 197-221.
- Drexler, H., "Zu Vergil, Georg. I 118-159" en H. Drexler, *Ausgewählte Kleine Schriften*, Hildesheim 1982, pp. 74-83.
- Dubler, C. E., "Posibles fuentes árabes de la *Agricultura general* de G. A. de Herrera", *Al Andalus* 6 (1941) 135-156.
- Duckworth, G. E., "Vergil's *Georgics* and the *Laudes Galli*", *American Journal of Philology* 80 (1959) 225-37.
- Duque Amusco, A., "El retorno de los románticos", en D. Villanueva et alii, *Los nuevos nombres: 1975-1990*, Barcelona 1992, pp. 158-169.

## Bibliografía

- Durling, D. L., *Georgic Tradition in English Poetry*, Nueva York 1935.
- Dverintsev, I., "Alcune considerazioni sulle tradizione virgiliana nella letteratura europea", *Atti del convegno mondiali scientifico di studi su Virgilio (Mantova-Roma-Napoli)*, Milán 1984, pp. 110-122.
- Echave Sustaeta, J. de, *Virgilio y nosotros. El libro de Troya*, Barcelona 1964.
- , "Horacio desde dentro: el secreto del *Beatus ille*", *Anuario de Filología* 1 (1975) 59-65.
- Engels, J., "La portée de l'etymologie isidorienne", *Studi Medievali* 3 (1962) 1-23.
- Ettinghausen, E., *Francisco de Quevedo and the neoestoic movement*, Oxford 1972.
- Ettinghausen, H., "De Edad de Oro a Edad de Hierro: cabreros, caballeros, cautivos y cortesanos en el *Quijote*", *Edad de Oro* 15 (1996) 25-39.
- Farrell, J., *Virgil's Georgics and the Traditions of Ancient Epic*, Nueva York-Oxford 1991.
- Farrington, B., "Form and Purpose in the *Rerum Natura*" in D. R. Dudley (ed.), *Lucretius*, Nueva York 1965, 19-34.
- Faye Wilson, E., "The *Georgica Spiritualia* of John of Garland", *Speculum* 8 (1933) 358-377.
- Fenik, B., "Paralelism of Theme and Imaginery in *Aeneid II* and *IV*", *American Journal of Philology* 80 (1959) 1-24.
- Fernández Chicharro y de Dios, C., *Laudes Spaniae*, Madrid 1948.
- Fernández, T., Millares, S., y Becerra, E., *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid 1995, pp. 84-89.
- Flor, F. R. de la, "Aníbal Núñez: el desmontaje impío de la ficción poética", *Ínsula* 606 (junio 1997) 7-9.
- , "Poesía y recepción. El caso de Aníbal Núñez", *Ínsula* 606 (junio 1997) 9-12.
- Fontaine, J., *Isidore de Séville et la culture classique dans l'Espagne wisigotique*, París 1959.
- , *Isidoriana*, León 1961.
- Fontán, A., "Virgilio, los estilos y la *Rota Vergili*", en *Humanismo romano*, Barcelona 1974, pp. 94-99.



## Bibliografía

- Fradejas, J., "Dolor de España en Gabriel Alonso de Herrera", *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*, Madrid 1984, pp. 229-244.
- Friedman, J., *Orpheus in the Middle Ages*, Cambridge 1970.
- Fucilla, J., "Bernardo de Balbuena's *Siglo de Oro* and its sources", *Hispanic Review* 15 (1947) 101-119.
- , "Sobre dos sonetos de Garcilaso", *Revista de Filología Española* 36 (1952) 113-118.
- , "Ecos de Sannazaro y Tasso en *Don Quijote*", en *Relaciones hispanoamericanas, Revista de Filología Española*, anejo 59 (1953) 27-37.
- Fuentes, C., *Cervantes o la crítica de la lectura*, Alcalá de Henares 1994.
- Fuhrmann, M., *Literatura Romana*, Madrid 1985.
- Gallego Barnés, A., "La relación autor/lector en la literatura didáctica: requisitos y modalidades", *Criticón* 58 (1993) 103-116.
- Gallego Morell, A., *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid 1972.
- Gallo Gruss, A., "Tópicos y recurrencias en los resortes del didactismo: confluencia de diferentes géneros", *Criticón* 58 (1993) 135-154.
- Garber, K., (ed.), *Europäische Bukolik und Georgik*, Darmstadt 1976.
- García Armendáriz, J. I., *Agronomía y tradición clásica*, Sevilla 1995.
- García Calvo, A., *Virgilio*, Madrid 1976.
- García Hernández, J. C., "Virgilio en Diego Hurtado de Mendoza", *Actes de l'XI Simposi de la Secció Catalana de la SEEC*, Andorra 1996, pp. 373-377.
- García López, J. C., "Valbuena", en *Enciclopedia Virgiliana*, t. 4, Roma 1988, pp. 419-420.
- García Lorca, F., "La imagen poética de Don Luis de Góngora", en *Obras completas*, Madrid 1955, pp. 67-90.
- García Martín, J. L., "La poesía", en F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, t. 6, Darío Villanueva et alii, *Los nuevos nombres: 1975-1990*, Barcelona 1992, p. 94-151.

## Bibliografía

- Gardner, E. G., *Virgil in Italian Poetry*, Oxford 1931.
- Garrote Bernal, G., "La 'Sátira a las damas de Sevilla' de Espinel: del poema erótico al poema en clave", en *Eros literario. Actas del Coloquio celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense en diciembre de 1988*, Madrid 1989, pp. 77-88.
- Gates, E. J., "Gongora's indebtedness to Claudian", *Romanic Review* 28 (1937) 1931.
- Gerhardt, M. I., "La pastoral del Renacimiento en España: Garcilaso de la Vega", en E. Rivers (ed.), *La poesía de Garcilaso*, Barcelona 1974, pp. 170-196.
- Gies, D. T., "El cantor de las doncellas' y las ramerías madrileñas. Nicolás Fernández de Moratín en *El arte de las Putas*", *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Toronto 1980, pp. 320-323.
- Gigante, M., (ed.), *Le Georgiche*, Nápoles 1982.
- Gil, J., "Spagna. Syudi filologici ed edizioni", en *Enciclopedia Virgiliana*, t. 5, Roma 1990, pp. 953-956.
- Gil, L., "Orfeo y Eurídice", *Cuadernos de Filología Clásica* 6 (1974) 135-193.
- , "Algo sobre el humanismo español en tiempos de Feijoo", en F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, t. 4: *Ilustración y Neoclasicismo*, por J. M. Caso González, Barcelona 1983, pp. 89-104.
- Gil Serrano, A., "La pintura de Pablo de Céspedes", *Axerquia* 14 (1982) 7-19.
- Gillespie, S., *The Poets on the Classics: an Anthology*, Londres 1988.
- Ginzler, J. R., *The Role of Ovid's Metamorphoses in the General Estoria of Alfonso el Sabio*, Madison 1971.
- Goic, C., "El Siglo de Oro de Bernardo de Balbuena", en *Historia y Crítica de la literatura Hispanoamericana*, t. 1, *Época colonial*, Barcelona 1988, pp. 400-405.
- , "Andrés Bello y la poesía romántica", en *Historia y Crítica de la literatura Hispanoamericana*, t. 2, *Del Romanticismo al Modernismo*, Barcelona 1990, pp. 93-105.

## Bibliografía

- Gómez Moreno, M., "El gran Pablo de Céspedes" *Boletín de la Academia de Bellas Artes y Letras de Córdoba*, 1948.
- Gómez, J., *El diálogo en el Renacimiento español*, Madrid 1988.
- González de la Calle, U., *Quevedo y los dos Sénecas*, México 1965.
- González Feijoo, J. A., "Trabajo y reformas sociales" en *El pensamiento ético-político de B. J. Feijoo*, Oviedo 1991, pp. 177-192.
- González Rolán, T., "Horacio en el medievo hispánico", en *Horacio, el poeta y el hombre*, Madrid 1994, pp. 141-161.
- González Rolán, T., y Saquero Suárez-Somonte, P., *El Bursario de Juan Rodríguez del Padrón*, Madrid 1984.
- González Vázquez, "Influencia de Virgilio durante el Prerrenacimiento", en J. A. Sánchez Marín y M. J. López Muñoz, eds., *Humanismo renacentista y mundo clásico*, Madrid 1991, pp. 107-130.
- , "Influencia de Virgilio en los escritores del Primer Renacimiento", *Ibid.*, pp. 131-174.
- Gordon, G. S., *English Literature and the Classics*, Oxford 1972.
- Grases, P., "Sobre la elaboración de una égloga juvenil de Andrés Bello", *Revista Nacional de Cultura* 65 (1947) 32-46.
- Harrison, E. L., "The Noric Plague in Virgil's Third Georgic", *Papers of The Liverpool Latin Seminar* 2 (1979) 1-65.
- Hatzfeld, H., *El Quijote como obra de arte del lenguaje*, Madrid 1966.
- Heinz, K. H., *Vergils Georgica. Strukturanalytische Interpretationen*, Tubinga 1971.
- Helman, E., "The older Moratín and Goya", *Hispanic Review* 23 (1959) 219-230.
- Hermann, L., "Columelle, *De re rustica* X, v. 2-5", *Latomus* 38 (1979) 989.
- Hernández Vista, V. E., "Virgilio y Miguel Hernández", *Cuadernos de Filología Clásica* 4 (1972) 137-149.
- Herrera Montero, R., "Quevedo y la anacreóntica", *Actes de l'XI<sup>e</sup> Simposi de la Secció Catalana de la SEEC*, Andorra 1996, pp. 419-423.

## Bibliografía

- Herrero Llorente, V. J., "Influencia de Lucano en la obra de Alfonso el Sabio. Una traducción anónima e inédita", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 67 (1959) 697-715.
- Herreros Tabernero, E., "Tibulo en Bernardo de Balbuena", *Cuaderno de Filología Clásica. Estudios latinos* 6 (1994) 85-89.
- , "Lucrecio y otras fuentes latinas en el *Poema Físico-Astronómico* de Gabriel de Ciscar y Ciscar", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos* 8 (1995) 281-293.
- , "La tradición clásica en *La Galatea* de Cervantes", *Actes del XI<sup>è</sup> Simposi de la Secció Catalana de la SEEC*, Andorra 1996, pp. 425-430.
- Hevia Ballina, M., "Hacia una reconstrucción de la librería particular del padre Feijoo", *Studium Ovetense* 4 (1976) 139-186.
- , "La biblioteca clásica del padre Feijoo", *II Simposio sobre el padre Feijoo y su siglo*, t. 1, Cátedra Feijoo, Oviedo 1981, pp. 375-392.
- , "Un nuevo acercamiento al padre Feijoo: el *Catálogo* de la librería del monasterio de San Vicente de Oviedo", *Studium Ovetense* 8 (1980) 312-320.
- , "Feijoo y sus libros", en F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, t. 4: *Ilustración y Neoclasicismo*, por J. M. Caso González, Barcelona 1983, pp. 98-101.
- Highet, G., *La tradición clásica*, 2 vols., trad. de A. Alatorre, México 1954 (= Oxford 1949).
- Horne, J. van, *Bernardo de Balbuena. Biografía y crítica*, Guadalajara (México) 1940.
- Horsfall, N., "Georgics", en *A Companion to the Study of Virgil*, Leiden 1995.
- Huizinga, J., *El otoño en la Edad Media*, trad. de V. Gaos, Madrid 1981 (1930).
- Hurtado, A., et alii, *Historia de la literatura española*, Madrid 1921.
- Iglesias Ovejero, A., "La figura etimológica en la paremiología clásica", en M. García Martín et alii, (eds.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, t. 2, pp. 519-527.

## Bibliografía

- Impey, O. T., "Ovid, Alfonso X and Juan Rodríguez del Padrón: two Castilian Translation of the *Heroides* and the Beginnings of Spanish Sentimental Prose", *Bulletin of Hispanic Studies* 57 (1980) 283-297.
- Izquierdo Izquierdo, J. A., *Diego López o el virgilianismo español en la escuela del Brocense*, Cáceres 1989.
- , "¿Haya, encina o alcornoque? Ecos de una polémica virgiliana en el *Quijote*", *Minerva* 5 (1991) 293-304.
- , "Eneas, vuelto a lo burlesco: comentario a un soneto de Quevedo", en *De Roma al siglo XX*, SELat-UNED-Universidad de Extremadura 1996, pp. 763-772.
- Jammes, R., *Études sur l'oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote*, Burdeos 1967.
- Johnston, P. A., *Vergil's Agricultural Golden Age*, Leiden 1980.
- Jones, R. O., *Siglo de Oro: prosa y poesía*, en *Historia de la literatura española*, t. 2, Madrid 1992 (= 1974).
- Kenney, E. J., *Lucretius. De Rerum Natura*, Cambridge 1971.
- Kenniston, H., *Garcilaso of the Vega: a Critical Study of his Life and Works*, Nueva York 1922.
- Klingner, O., *Virgils Georgica*, Zurich 1963.
- Kobayashi, K. J., "Virgil in Japan", en *La Fortuna di Virgilio*, Nápoles 1986, pp. 507-525.
- Konstan, D., "Foreword: To the Reader" *Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici* 31 (1994) 11-22.
- Lafaye, J., "La utopía criolla de la primavera indiana", en *Quetzalcoalt y Guadalupe*, México 1977, pp. 99-109.
- Lafuente Alcántara, M., *Investigaciones y demás ejercicios del cazador*, Madrid 1849.
- Lapesa, R., "Góngora y Cervantes: coincidencia de temas y contraste de actitudes", en *Homenaje a Ángel del Río*, *Revista Hispánica Moderna* 31 (1965) 262-275.
- , *Garcilaso: Estudios completos*, Madrid 1985 .

## Bibliografía

- Lara Garrido, J., "Los *Diálogos de la Montería* de Luis Barahona de Soto como realización genérica", *Analecta Malacitana* 1 (1979) 46-69.
- , "Los *Diálogos de la Montería*: problemas de autoría y fechación", *Analecta Malacitana* 1 (1982) 3-31.
- , "Los *Diálogos de la Montería* de Luis Barahona de Soto: desestructuración expositiva y coherencia compendial", *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo* 58 (1982) 115-153.
- Leach, E. W., *Vergil's Eclogues: Landscapes of Experience*, Ithaca 1974.
- Lecoy, F., *Recherches sur le 'Libro de buen amor'*, París 1938.
- Lee, M. O., "Orpheus and Eurydice: Some Modern Versions", *Classical Journal* 56 (1960/61) 307-313.
- , *Virgil as Orpheus. A study of the Georgics*, Nueva York 1996.
- Levin, H., *The myth of the Golden Age in the Renaissance*, Ontario 1969.
- Lida de Malkiel, M. R., "Notas para las fuentes de Quevedo", *Revista de Filología Hispánica* 1 (1939) 369-375.
- , *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México 1950.
- , "La *General Estoria*: notas literarias y filológicas (I)", *Romance Philology* 12 (1958) 111-142.
- , "Josefo en la *General Estoria*", en *Hispanic Studies in honour of I. González Llubera*, Oxford 1959, pp. 163-181.
- , "Horacio en la literatura mundial", *Revista de Filología Hispánica* 2 (1940) 370-378.
- , *La tradición clásica en España*, Barcelona 1975.
- Lida, R., "Rubén y sus enemigos", en F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, t. 6, *Modernismo* y 98, pp. 155-162.
- Liebeschuetz, E. W., "Beast and Man in the Third Book of Virgil's *Georgics*" *Greece & Rome* (1965) 64-67.

## Bibliografía

- Lilly, M. L., *The Georgic. A Contribution to the Study of the vergilian Type of didactic Poetry*, Baltimore 1919.
- Lipscomb, H. C., "Virginia Georgics" *American Journal of Philology* 43 (1922) 228-237.
- Lipskerc-Zarden, E., *Der Mythos vom goldenen Zeitalter in der Schäferdichtung Italiens, Spaniens und Frankreichs zur Zeit der Renaissance*, Berlín 1933.
- Lista, A., "Geórgicas portuguesas, por Luis de Silva, Mozinho de Alburquerque", *El Censor* 1 (1820) 440-461.
- López Baez, M. R., *Horacio en España en los siglos XVI y XVII*, Barcelona 1975.
- López Estrada, F., "La influencia italiana en *La Galatea* de Cervantes", *Comparative Literature* 4 (1952) 162-166.
- , *La Galatea. Un estudio crítico*, La Laguna 1948.
- López Piñero, J. M., *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*, Barcelona 1979.
- Lovejoy, A. O., y Boas, G., *A Documentary History of Primitivism and Related Ideas in Antiquity*, Nueva York 1965 (= Baltimore 1935).
- Mack, S., "Teaching Ovid's Orpheus to Beginners", *The Classical Journal* 90:3 (1995) 279-285.
- Madoz, J., "*De laude Spaniae*. Estudio sobre las fuentes del prólogo isidoriano", *Razón y Fe* 116 (1939) 247-257.
- , "Ecos del saber antiguo en las Letras de la España visigoda", *Razón y Fe* 122 (1941) 228-240.
- Malcovati, E., *M. Anneo Lucano*, Milán 1940.
- Marañón, G., "Literatura científica del los siglos XVI y XVII", en G. Díaz Plaja, *Historia general de las literaturas hispánicas*, t. 3, Barcelona 1953, pp. 949-960.
- Marasso, A., *Cervantes, la invención del Quijote*, Buenos Aires 1954.
- Maravall, J. A., "La conciencia coetánea de crisis y las tensiones sociales del siglo XVII", en *La cultura del Barroco*, Barcelona 1980, pp. 55-128.

## Bibliografía

- Marcos Casquero, M. A., "Virgilio como fuente de San Isidoro en materia geográfica", *Helmantica* 33 (1982) 371-400.
- Mariano, E., "Il Virgilio di Gabriele d'Annunzio", en *Atti del convegno mondiale scientifico di studi su Virgilio (Mantova-Roma-Napoli)*, Milán 1984, pp. 282-304.
- Márquez Villanueva, F., *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid 1973.
- Martín Mínguez, B., "El padre Fray Juan de Pineda", *El Correo Español* 5.338 (26-10-1906).
- , "Un escritor olvidado", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid (8 y 15 de julio 1906) 6-7, 27-30.
- Martín Puente, C., *El episodio de Aristeo (G.4,315 ss) y su pervivencia*, Memoria de Licenciatura inédita, Universidad Complutense de Madrid 1993.
- , "La Segunda Soledad de Góngora (208-551) y Virgilio (georg. 4, 315 ss.)", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos* 9 (1995) 205-214.
- Martindale, C., (ed.), *Virgil and his Influence. Bimillennial Studies*, Bristol 1984.
- Martínez Gázquez, J., "Fuentes clásicas del mito de la 'Bugonia' en Ibn Wāfid y su posible traducción alfonsí", *Faventia* 2/2 (1980) 35-42.
- , "Virgilio y los tratados agrícolas hispano-árabes", en *Actes del VII Simposi de la Secció Catalana de la SEEC*, Barcelona 1983, pp. 125-127.
- Matas Caballero, J., *Juán de Jáuregui: poesía y poética*, Sevilla 1990.
- McGee, T. J., "Orfeo and Eurydice, the First Two Operas", en Warden (ed.), *Orpheus, the Metamorphosis of a Myth*, Toronto 1982, pp. 163-181.
- Menéndez y Pelayo, M., *Horacio en España*, 2 vols., Madrid 1885.
- , *La ciencia española*, Madrid 1887.
- , *Antología de poetas hispanoamericanos*, Madrid 1893-1895.
- , *Historia de las ideas estéticas*, 9 vols., Madrid 1907.
- , *Antología de poetas líricos castellanos*, Madrid 1908.
- , *Historia de la poesía hispanoamericana*, Madrid 1911.



## Bibliografía

- , *Orígenes de la novela*, Madrid 1925.
- , *Obras Completas II: Estudios y Discursos de Crítica histórica y literaria*, Madrid 1941.
- , *Bibliografía Hispano-latina clásica*, t. 8 y 9, Santander 1952.
- , *Biblioteca de traductores españoles*, 4 vols, 1952-1954.
- Merritt Cox, R., *Tomás de Iriarte*, Nueva York 1972.
- Michel, A., "Du Moyen Age a' Baudelaire: quelques aspects de l'influence virgilienne dans les poétiques françaises", *Atti del convegno mondiale scientifico di studi su Virgilio. (Mantova-Roma-Napoli 1981)*, Milán 1984, pp. 122-135.
- , "Sur quelques vers de la Manto: politien lecteur de Virgile", en *Présence de Virgile*, París 1978, pp. 279-287.
- Miles, G. B., "Georgics 3.209-294: Amor and Civilization" *CSPC* 3 (1977) 177-197.
- , *Virgil's Georgics: A New Interpretation*, Berkeley & Los Angeles 1980.
- Mitsis, P., "Committing Philosophy on the Reader: Didactic Coercion and Reader Autonomy in the *Rerum Natura*" *Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici* 31 (1994) 112-128.
- Molinaro, J. M., "Barahona de Soto and Aretino", *Italica* 32 (1955) 22-26.
- Montero Díaz, S., *Introducción al estudio de la Edad Media*, Madrid 1936.
- Moralejo, J. L., "Sobre Virgilio en el alto medievo hispano", en *Actes del VI<sup>è</sup> Simposi de la Secció Catalana de la SEEC*, Barcelona 1983, pp. 31-51.
- Morreale, M., "El tratado de Juan de Lucena sobre la felicidad", *Nueva Revista de Filología Hispánica* 9 (1955) 1-21.
- , "Spagna. Letteratura castigliana", en *Enciclopedia Virgiliana*, t. 5, Roma 1990, pp. 956-972.
- Moya del Baño, F., *El tema de Hero y Leandro en la literatura española*, Madrid 1967.
- , *Presencia de Tibulo. Discurso leído en la solemne apertura del curso académico 1982-1983*, Murcia 1982.

## Bibliografía

- Muecke, F., "Poetic self-consciousness in *Georgics* II", en A. J. Boyle (ed.), *Virgil's Asraean Song*, Melbourne 1979, pp. 87-107.
- Muñoz Jiménez, M. J., "El concepto de epigrama en Marcial y su vigencia en la actualidad", *Tradició Clàssica. Actes del 'XI' Simposi de la Secció Catalana de la SEEC*, Andorra 1996, pp. 497-500.
- Murillo, L. A., *Bibliografía fundamental de Don Quijote de la Mancha*, Madrid 1978.
- Naranjo Camacho, C., "La cultura clásica y el Nuevo Continente: *Rusticatio mexicana*, de Rafael Landívar", *Actas del VIII Congreso español de Estudios Clásicos*, Madrid 1994, pp. 505-510.
- Navarro Tomás, N., *Métrica española*, Barcelona 1991.
- Neal Hamilton, M., *Music in Eighteenth Century in Spain*, Illinois 1937.
- Nelson, I. E., "The contribution of Pineda's *Agricultura Cristiana* to the *Diccionario Histórico* vols. I-II", *Hispanic Review* 12 (1944) 1458-167, 17 (1949) 146-158
- Nethercut, W. R., "Vergils *De Rerum Natura*", *Ramus* 2 (1973) 41-42.
- Nicolás, C., "Parábola del ruiñeñor", *Diario* 16 (28 de junio de 1987).
- Obbink, D., "The addresses of Empedocles" *Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici* 31 (1994) 51-98.
- Oroz, R., "Andrés Bello imitador de las bucólicas de Virgilio", en *Andrés Bello, 1865-1965*, Santiago de Chile 1966, pp. 74-95.
- Osuna Rodríguez, M. I., *Las Traducciones Poéticas en la Filosofía Vulgar de Juan de Mal Lara*, Córdoba 1994.
- Otis, B., *Virgil. A Study in Civilized Poetry*, Oxford 1964.
- Oviedo, J. M., *Historia de la literatura Hispanoamericana*, t. 1, Madrid 1995.
- Palacios, E., *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, t. 4, Madrid 1980.
- , "Los amores de Perico y Juana: notas a un poema erótico del siglo XVIII", *Eros literario Actas del Coloquio celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense en diciembre de 1988*, Madrid 1989, pp. 78-99.
- Paratore, E., *Richerche sulle Georgiche*, Torino, s.a.

## Bibliografía

- , "Spunti lucreziani nelle *Georgiche*" *Atene e Roma* 41 (1939) 186.
- , "Virgilio georgico e Lucano", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, Pisa 1943, pp. 40-69.
- , *Lucrezio (nel bimillenario della morte)*, Roma 1946.
- Parker, J. H., *Juan Pérez de Montalván*, Boston 1975.
- Parroni, P., "Ciencia e produzione letteraria", en *Lo Spazio Letterario di Roma antica*, t. 1, Roma 1989, pp. 469-505.
- Pasoli, E., "A proposito del giudizio di Seneca sulle *Georgiche*", *Atti del Convegno virgiliano sul Bimillenario delle Georgiche (Napoli 1975)*, Nápoles 1977, pp. 461-470.
- Paz, O., "Sexo y muerte en la poética rubeniana", en F. Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, t. 6, *Modernismo y 98*, Barcelona 1990, pp. 168-172.
- Paz, O., *Las peras del olmo*, México 1965.
- Pellicer, J., *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora*, Nueva York 1971, ed. facsímil de la de Madrid 1630.
- Pérez de Moya, J., *Filosofía secreta*, ed. E. Gómez Baquero, Madrid 1928.
- , *Filosofía secreta*, ed. de C. Clavería, Madrid 1995.
- Perkell, C. G., "A Reading of Virgil's Fourth Georgic", *Phoenix* 22:3 (1978) 211-221.
- Petronio, G., *Historia de la literatura italiana*, Madrid 1990.
- Picchio Simonelli, M., *Lirica moralistica nell'Occitania del XII secolo: Bernat de Venzac*, Módena 1974.
- Pichon, R., *Les sources de Lucain*, París 1912.
- Pierce, F., "El Bernardo de Balbuena: a baroque fantasy", *Hispanic Review* 13 (1945) 1-23.
- Pierce, F., "L'allegorie poétique au XVI siècle". Son evolution et son traitement par Bernardo de Balbuena", *Bulletin Hispanique* 51 (1949) 381-406.
- Pitier, H., *Las plantas usuales de Venezuela*, Caracas 1926.

## Bibliografía

- Pöhlmann, E., "Sabiduría útil: el antiguo poema didáctico", en *Historia de la literatura*, t. 1, *Literatura clásica*, Madrid: Akal, 1988, pp. 135-162.
- Pomares Escudero, A., "El género literario del *De Laude Spaniae* de San Isidoro, y su antecedente virgiliano", en *Simposio Virgiliano*, Murcia 1985, pp. 445-454.
- Post, R., "The Sources of Juan de Mena", *Romanic Review* 3 (1911) 223-279.
- Prat Parral, I., *Algunos conceptos estoicos de Aulo Gelio en Quevedo...*, Tesis de Licenciatura inédita, Barcelona 1967.
- Prieto, A., *La poesía del siglo XVI*, Madrid 1984.
- , *La prosa española del siglo XVI*, t. 1, Madrid 1986.
- Quintana, J. M., *Tesoro de Poesías Selectas Castellanas*, Madrid 1858.
- Rallo Gruss, A., "Tópicos y recurrencias en los resortes del didactismo: confluencia de diferentes géneros", *Criticón* 58 (1993) 135-154.
- Ramírez de Arellano, M., "Artistas exhumados: Pablo de Céspedes, pintor, escultor, arquitecto, literato insigne y ¿músico?", *Boletín de la Sociedad Española de Escultores* 2 (1903) 204-214.
- Ramírez de Verger, A., "La peste como motivo literario. (A propósito de Coripo, *Ioh.* III 338-379)", *Cuadernos de Filología Clásica* 19 (1985) 145-157.
- Rand, E. K., *The Magical Art of Virgil*, Massachusetts 1931.
- Redondo, A., "Du *Beatus ille* horatien au *Mépris de la cour* et *éloge de la vie rustique* d'Antoni de Guevara", en *L'Humanisme dans les lettres espagnoles*, París 1979, pp. 251-265.
- Reichenberger, A. G., "Boscán's Epístola a Mendoza", *Hispanic Review* 17 (1949) 1-17.
- , "Boscán and the Classics", *Comparative Literature* 3:2 (1951) 97-118.
- , "Classical Antiquity in some Poems of Juan de Mena", en *Studia Hispanica in Honorem Rafael Lapesa*, t. 3, Madrid 1975, pp. 405-418.
- Rennert, J., *Spanish Pastoral Romances*, Filadelfia 1912.
- Reyes, R., (ed.), *Poesía española del siglo XVIII*, Madrid 1988.

## Bibliografía

- Ricard, R., "Sur quelques citations latines de Feijoo", *Bulletin Hispanique* 48 (1946) 269-270.
- Riquer, A. de, "Clásicos latinos en la *Filosofía Vulgar* del humanista Juan de Mal Lara", en *Actes del IX<sup>è</sup> Simposi de la Secció Catalana de la SEEC*, Barcelona 1991, pp. 451-457.
- Rodríguez Marín, F., *Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid 1982.
- Rodríguez-Moñino, A., *Virgilio en España. Ensayo bibliográfico sobre las traducciones de Diego López (1600-1721)*, Badajoz 1930.
- Rodríguez Sánchez de León, M. J., "Las églogas presentadas a la Real Academia Española en el certamen del año 1780", *Revista de Literatura* 98 (1987) 473-489.
- Rodríguez Sánchez de León, M. J., "Los premios de la Academia Española en el siglo XVIII y la estética de la época", *Boletín de la Real Academia Española* 67 (1987) 393-426.
- Rodríguez, C., "Fray Luis de León, ¿horaciano u virgiliano?", *La ciudad de Dios* 154 (1942) 5-21.
- Rojas Garcidueñas, J., *Bernardo de Balbuena. La vida y la obra*, México 1958.
- Rokiski, G., *Bibliografía de la poesía española del siglo XIX*, t. 1, Madrid 1988.
- Roncero López, V., "La España defendida de Quevedo y la tradición del *Laus Hispaniae*", en *Homenaje al profesor Enrique Ruiz Fornells*, Erie 1990, pp. 575-584.
- , *Historia y política en la obra de Quevedo*, Madrid 1991.
- Rosenmeyer, G., *The Green Cabinet. Theocritus and the European Pastoral Lyric*, Berkeley 1969.
- Rothe, R., *Quevedo und Seneca*, Ginebra-París 1965.
- Rubio Álvarez, F., "Un fragmento de la traducción hecha por Alfonso el Sabio del poema de Lucano la *Farsalia*", *CD* 171 (1956) 83-85.

## Bibliografía

- Rubio Lapaz, J., *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*, Granada 1993.
- Ruiz de Elvira, A., "Los problemas del proemio de las *Geórgicas*", *Emerita* 35 (1967) 45-54.
- , "El contenido ideológico del *labor omnia vicit*", *Cuadernos de Filología Clásica* 3 (1972) 9-34.
- , *Mitología Clásica*, Madrid 1985 (1975).
- Saavedra Molina, J., *Los hexámetros castellanos y en particular los de Rubén Darío*, Santiago de Chile 1935.
- Sabbadini, R., "Il codice vigiliano F", *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica* 46 (1918) 397-410.
- Saint Dennis, E. de, "Columelle, miroir de Virgile", en *Vergiliana, recherches sur Virgile*, Leiden 1971, pp. 328-343.
- Sánchez Alonso, B., "Los satíricos latinos y la sátira de Quevedo", *Revista de Filología Española* 11 (1924) 33-62 y 113-153.
- Sánchez Barbero, F., *Principios de Retórica y Poética*, Madrid 1913.
- Santander Rodríguez, T., *Hipócrates en España*, Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas 1971.
- Saquero, P., y González Rolán, T., *Las Questiones sobre los dioses de los gentiles del Tostado*, Madrid 1995.
- Sarrailh, J., *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, México-Buenos Aires 1957.
- Schalk, F., "Quevedo's Imitationes de Martial", *Festschrift für H. Tiemann*, Hamburgo 1959, pp. 202-212.
- Schevill, R., "Studies in Cervantes, t.3, *Persiles y Segismunda*", *Translations of the Connecticut Academy of Arts and Sciences* 13 (1908) 475-548.
- , *Ovid in the Renaissance in Spain*, Hildesheim-Nueva York 1971 (=Berkeley 1913).

## Bibliografía

- Schiesaro, A., "Il destinatario discreto. Funzioni didascaliche e progetto culturale nelle *Georgiche*", *Materiale e Discussioni per l'analisi dei testi classici* 31 (1994) 112-129.
- Schmidt, M., *Die Komposition von Virgils Georgica*, Meisenheim 1968.
- Schulten, A., "Hispania", en Pauly-Wissowa, *Real Encyclopädie der Klassischen Altertumswissenschaft*, t. 8, Stuttgart 1913, pp. 2024-2041.
- Sebold, R. P., *Tomás de Iriarte. Poeta de rapto nacional*, Oviedo 1961.
- Segal, C. P., "Ovid's Orpheus and Augustean Ideology", *Transactions of the American Philological Association* 103 (1972) 473-494.
- , "Orpheus and the fourth Georgic: Virgil on Nature and Civilization" *American Journal of Philology* 87 (1986) 302-311.
- , "Orpheus from Antiquity to Today Retrospect and Prospect" en C. Kallendorf (ed.), *Vergil. The Classical Heritage*, Nueva York 1993, pp. 203-249.
- Sempere y Guarinos, J., *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reynado de Carlos III*, Madrid 1785-1789.
- Senabre, R., "Geórgicas en versos perversos", *ABC* (26 de diciembre de 1994) 3.
- Shechter, S., "The aition and Virgil's *Geórgics*", *Transactions of the American Philological Association* 105 (1975) 347-391.
- Siles, J., "Relectura de la tradición", en D. Villanueva y otros, *Los nuevos nombres: 1975-1990*, Barcelona 1992, pp. 161-164.
- Simon, P., "Les *Silves* d'Angelo Politien: l'utilisation de la rhétorique antique dans la création d'une poétique néo-latine de la Renaissance", *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 1 (1984) 77-85.
- Solalinde, A. G., "Fuentes de la *General Estoria* de Alfonso X el Sabio", *Revista de Filología Española* 21 (1934) 1-28.
- , "Una fuente de la *Primera Crónica General*: Lucano", *Hispanic Review* 9 (1941) 235-242.

## Bibliografía

- Soubeille, G., "Le *Praedium Rusticum* de Jacques Vanière ou la fin d'une tradition virgilienne", *Pallas* 29 (1982) 79-97.
- Spatafora, G., "Il pianto dell'usignolo nella poesia greca antica", *Orpheus* 16 (1995) 98-110.
- Stagg, G. L., "Illo tempore: Don Quixote's Discourse on the Golden Age, and its Antecedents", en *La Galatea de Cervantes cuatrocientos años después*, Newark-Delaware 1985, pp. 71-90.
- Sthele, E. M., "Virgil's Georgics: The Threat of Sloth" *Transactions of the American Philological Association* 104 (1974) 347-69.
- Storer, W. H., *Virgil and Ronsard*, París 1923.
- Strauss Clay, J., "The Education of Perses: From *Mega Nepios* to *Dion Genos* and back", *Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici* 31 (1994) 23-33.
- Street, F., "The Allegory of Fortune and the Imitation of Dante in the *Laberinto* and *Coronación* of Juan de Mena", *Hispanic Review* 23 (1955) 1-11.
- Talavera Esteso, F., "Superación del concepto de traducción entre los humanistas. Un ejemplo entre Juan de Mal Lara y Fernando de Herrera", en *Fidus interpretes. Actas de las Primeras Jornadas Nacionales de Historia de la Traducción*, León 1987, t. 1, pp. 201-207.
- Ticknor, J., *History of Spanish Literature*, Nueva York 1849.
- Triolo, A., "Barahona de Soto's *Lágrimas de Angélica* and Ariosto's 'Cinque canti'", *Italica* 35 (1958) 11-20.
- Trueblood, A. S., "Las Silvas Americanas de Andrés Bello", en C. Goic, *Historia y Crítica de la literatura hispanoamericana*, t. 2, pp. 121-129.
- Tubino, F. M., *Pablo de Céspedes*, Madrid 1868.
- Tulli, M., "L'esortazione di Parmenide al sapere", *Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici* 31 (1994) 35-50.
- Verdière, R., *Prolegomènes à Nemesianus*, Leiden 1974.
- Vernet, J., *La cultura hispano-árabe en Oriente y Occidente*, Barcelona 1978.



## Bibliografía

- Vidal, J. L., "Sobre reminiscencias de Virgilio en la literatura de la época claudia", *Unidad y pluralidad en el mundo antiguo. Actas del VI Congreso español de Estudios Clásicos (Sevilla, 1981)*, t. 2, Madrid 1983, pp. 236-243.
- , "Chistiana Vergiliana I: Vergilius Eucharistiae cantor", *Actes del VI<sup>e</sup> Simposi de la Secció Catalana de la SEEC*, Barcelona 1983, pp. 207-216.
- , "Presenza di Virgilio nella cultura catalana", en *La fortuna di Virgilio*, Nápoles 1986, pp. 417-449.
- , "Introducción general", en *Virgilio. Bucólicas. Geórgicas. Apéndice Virgiliano*, Madrid 1990.
- , "Spagna. Letteratura catalana", en *Enciclopedia Virgiliana*, t. 5, Roma 1990, pp. 972-975.
- Vila, M. A., "Notas a la 'Silva a la agricultura de la Zona Tórrida' de Andrés Bello", *Cultura Universitaria* 105 (1983) 85-96.
- Villena, L. A. de, *10 menos 30. La ruptura interior en la "poesía de la experiencia"*, Valencia 1997.
- Vivanco, L. F., *Moratin y la ilustración mágica*, Madrid 1972.
- Waley, P., "Some Uses of Classical Mythology in the *Soledades* of Góngora", *Bulletin of Hispanic Studies* 36 (1959) 193-209.
- West, D., "Two Plagues: Virgil's *Georgics* 3.478-566 and Lucretius 6.1090-1286", en *Creative imitation and Latin Literature*, Cambridge 1979, pp. 71-88.
- Wilkinson, L. P., "The Intention of Virgil's *Georgics*" *Greece & Rome* 19 (1950) 19-28.
- Wilkinson, L. P., *The Georgics of Virgil. A Critical Survey*, Cambridge 1969.
- Winspear, A. D., *Lucretius and Scientific Thought*, Ottawa 1963.
- Zabughin, V., *Virgilio nel Rinascimento Italiano da Dante a Torquato Tasso*, 2 vols, Bolonia 1921-23.
- Zapata Ferrer, A., *La écfrasis en poesía épica latina hasta el siglo I d. C.*, Madrid 1986.

## *Bibliografía*

Zueras Torrens F., "Los pintores-escritores como Céspedes como arquetipo", *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 95 (1975) 5-23.

## XI. ÍNDICE

I. Introducción.....	5
II. Las <i>Geórgicas</i> como poema didáctico en la poesía antigua.....	11
1. Las <i>Geórgicas</i> en la poesía antigua.....	11
2. La influencia de las <i>Geórgicas</i> en la literatura posterior (excepto la española).....	20
III. Las <i>Geórgicas</i> en la literatura española como modelo genérico.....	34
1. El <i>Poema de la Pintura</i> de Pablo de Céspedes.....	37
2. <i>La Diana o el Arte de la Caza</i> de Nicolás Fernández de Moratín.....	61
3. <i>La Música</i> de Tomás de Iriarte.....	97
IV. Las <i>Geórgicas</i> en la literatura española como fuente de excursos. Libro I.....	112
1. Proemio (I 1-42).....	112
1.1. <i>Siglo de Oro en las Selvas de Erífile</i> de Bernardo de Balbuena (1605).....	113
1.2. <i>Memorias de un librero escritas por él mismo</i> , de Héctor Yánover (1994).....	116
2. Última Tule (I 30).....	122
2.1. <i>Los trabajos de Persiles y Segismunda</i> de Cervantes (1617).....	122
3. La Edad de Oro (I 121-154).....	124
3.1. <i>Los diálogos de la montería</i> de Barahona de Soto (1548-1595).....	126
3.2. <i>El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha</i> de Cervantes (1604).....	131
3.3. <i>El trato de Argel</i> de Cervantes (¿1582?).....	139
3.4. <i>Siglo de Oro en las selvas de Erífile</i> de Bernardo de Balbuena (1605).....	142
3.5. <i>El Arte de Putear</i> de Nicolás Fernández de Moratín (c. 1770).....	144
3.6. <i>Las Silvas Americanas</i> de Andrés Bello (1823-1826).....	146
3.7. La “Salutación al optimista” de Rubén Darío (1905).....	170
4. <i>Labor omnia uicit</i> (I 121-154).....	180
4.1. <i>El Libro de Buen Amor</i> del Arcipreste de Hita (1312-1350).....	180

## Índice

4.2. <i>Breve discurso de Anastasio Pantaleón sobre esta sentencia de Virgilio</i> (1623)...	181
4.3. <i>Castellanas y Nuevas Castellanas</i> de Gabriel y Galán (1901 y 1902).....	181
5. Los pronósticos del tiempo (I 311-436).....	186
5.1. <i>Laberinto de Fortuna</i> de Juan de Mena (1444).....	186
5.2. <i>La Oda a Felipe Ruiz</i> de Fray Luis de León (1631).....	192
5.3. “Al elemento agua” de Agustín Tejada Paez ( s. XIX).....	195
5.4. <i>Naturaleza no recuperable</i> de Aníbal Núñez (1991).....	196
6. <i>Solem quis dicere falsum audeat?</i> (I 464-497).....	205
6.1. <i>El Poema Físico-astronómico</i> de Gabriel de Ciscar (1828).....	205
6.2. “ <i>Castra Petavonium</i> ” de Antonio Colinas (1975).....	208
7. “A modo de Geórgica” de Aurora Luque (1990).....	211
V. Las <i>Geórgicas</i> en la literatura española como fuente de excursos. Libro II.....	214
1. El elogio de Italia (II 136-176).....	214
1.1. <i>La Historia regum Gothorum</i> de Isidoro de Sevilla (s. VI).....	218
1.2. <i>La Primera Crónica General</i> de Alfonso X (¿1270?).....	224
1.3. <i>La Galatea</i> de Cervantes (1585).....	231
1.4. <i>La Grandeza mexicana</i> de Bernardo de Balbuena (1604).....	235
2. La alabanza del campo (II 458-540).....	247
2.1. <i>El Libro de vida beata</i> de Juan de Lucena (1463).....	252
2.2. <i>Honra y provecho de la agricultura</i> de Feijoo (1739).....	255
2.3. <i>El Librito de doctrina rural</i> de Viera y Clavijo (1807).....	260
2.4. <i>Los Ensayos Poéticos</i> de Gabriel de Ciscar (1825).....	266
2.5. <i>Poesías</i> de Gabriel García Tassara (1872).....	268
VI. Las <i>Geórgicas</i> en la literatura española como fuente de excursos. Libro III.....	276
1. La descripción del caballo (III 75-94).....	276
1.1. <i>De la creación del mundo</i> de Acevedo (1615).....	276
1.2. <i>La Cavalleriza de Cordova</i> de Alonso Carrillo (1624).....	281
2. El poder universal del amor (III 209-283).....	284

## Índice

2.1. <i>La Filosofía Vulgar</i> de Juan de Mal Lara (1568).....	285
2.2. <i>De la creación del mundo</i> de Acevedo (1615).....	292
3. Hero y Leandro (III 258-263).....	295
3.1. <i>La fábula de Adonis</i> de Diego Hurtado de Mendoza (1583).....	296
3.2. <i>Las Anotaciones</i> de Fernando de Herrera (1580).....	298
3.3. El soneto “Describe a Leandro fluctuante en el mar” de Quevedo (1648)....	300
4. La peste (III 474-526).....	303
4.1. <i>De la creación del mundo</i> de Acevedo (1615).....	303
VII. Las <i>Geórgicas</i> en la literatura española como fuente de excursos. Libro IV.....	310
1. El lamento del ruiseñor (IV 511-515).....	310
1.1. <i>Naturaleza no recuperable</i> de Aníbal Núñez (1991).....	313
2. El epilio de Aristeo-Orfeo (IV 281-558).....	315
2.1. <i>El Leandro</i> de Boscán (fines s. XV-1542).....	325
2.2. Garcilaso de la Vega (1533-1536).....	331
2.3. Los <i>Diálogos familiares de Agricultura cristiana</i> de Juan de Pineda (1583)....	342
2.4. <i>Siglo de Oro en las selvas de Erífile</i> de Bernardo de Balbuena (1605).....	351
<i>El Bernardo</i> de Bernardo de Balbuena (1624).....	358
2.5. Las <i>Soledades</i> de Góngora (1612-1613).....	365
2.6. El soneto XXV de Juan de Arguijo (1567-1623).....	370
2.7. El <i>Orfeo</i> de Juan de Jáuregui (1624).....	371
2.8. <i>Naturaleza no recuperable</i> de Aníbal Núñez (1991).....	377
2.9. <i>Órficas</i> de Max (1994).....	379
3. Cierre (IV 566).....	382
3.1. “La tierra y el hombre” de Jorge Guillén (1973-1975).....	382
VIII. Visión cronológica de la presencia de las <i>Geórgicas</i> en la literatura española.....	385
IX. Conclusiones.....	417
X. Bibliografía.....	423
XI. Índice.....	455